



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Scuola di Dottorato in STUDI UMANISTICI

Ciclo XXVIII (2013-2015)

Programma di dottorato: Studi sui beni culturali

Coordinatore della Scuola di Dottorato: Prof.ssa Elvira Migliario

Tesi di dottorato

Rinascimento di pietra.

Scultura nella Vicenza prepalladiana

Volume I. Testi

Relatore:

PROF. ALDO GALLI

Dottorando:

MASSIMO NEGRI

2013-2015

“Se si percorrono con occhio attento i luoghi meno frequentati delle città più antiche, ove fiorirono le arti protette dalla prosperità della passata fortuna, si trovano ad ogni passo preziosità quasi sepolte e avanzi dimenticati di ogni genere di produzioni distinte. Sarebbe singolare e interessantissima cosa per ovviare a una maggior obblivione di tai frammenti, il raccogliere e pubblicare ciò che rimane di pregevole e inosservato [...]

(Cicognara 1813-1818, vol. II, p. 160)

INDICE

| | |
|--------------------|------|
| INTRODUZIONE | p. 7 |
|--------------------|------|

CAPITOLO I: Prolegomeni per un rinascimento di pietra in terra berica

| | |
|---|-------|
| I. 1. Vicenza alias Vi-çenza: città senza <i>vis</i> | p. 15 |
| I. 2. La scultura a Vicenza nei primi decenni della <i>pax veneta</i> : l'eredità trecentesca e l'affermazione di una 'scuola locale' | p. 19 |
| I. 3. Un Santo vescovo senza storia e una proposta per Antonio da Mestre..... | p. 42 |
| I. 4. Quando l'abito fa il monaco. Qualche nota sulla 'Madonna' dei Boccalotti a margine del recente restauro | p. 45 |
| I. 5. Sette sorelle per un maestro: le 'Madonne' dei Boccalotti..... | p. 49 |

CAPITOLO II: La scena della scultura a Vicenza tra XV e XVI secolo

| | |
|---|--------|
| II. 1. I tempi e i luoghi | p. 55 |
| II. 2. Gli attori | p. 67 |
| II. 3. Un veronese ai piedi dei Berici: Angelo di Giovanni e il suo 'affollato' catalogo vicentino | p. 80 |
| II. 4. Tommaso da Lugano e Bernardino da Como: gli "statuarii" delle pale scolpite e non solo | p. 96 |
| II. 5. Sulla vicentinità del "gentil padovano". Vincenzo Grandi e i suoi: una famiglia di scultori a e per Vicenza..... | p. 117 |
| II. 6. Aspettando Palladio in Pedemuro: la bottega dei Porlezzani e lo scultore Girolamo Pittoni da Lumignano | p. 134 |

CAPITOLO III: Echi donatelliani nel Vicentino: le ancone scolpite del secondo Quattrocento

| | |
|--|--------|
| III. 1. Premesse per un censimento..... | p. 153 |
| III. 2. Guardando a Padova: le pale d'altare e i <i>Cristi passi</i> nella provincia di Vicenza. Modelli, artisti, committenza | p. 163 |
| III. 3. Oltre Vicenza: dal <i>buen retiro</i> di Petrarca alla terra natale di Cavalcaselle. Le pale plastiche di Cinto Euganeo e di Vangadizza di Legnago | p. 178 |
| III. 4. Non solo Giovanni de' Fondulis: spigolature sulle terrecotte rinascimentali nel Vicentino | p. 184 |

III. 5. Catalogo.....p. 197

BIBLIOGRAFIA.....p. 369

REFERENZE FOTOGRAFICHEp. 413

INTRODUZIONE

Nel suo *Viaggio in Italia*, dato alle stampe nel settembre del 1957 al termine dell'avventura radiofonica iniziata quattr'anni prima per conto della RAI che lo aveva portato a percorrere da Nord a Sud la Penisola, Guido Piovene seppe evocare, con indubbie "qualità di pittore di paesaggi"¹, i tratti essenziali delle località da lui visitate. Giunto nella natia Vicenza, "in veste di viaggiatore e diarista", ce ne restituisce l'immagine di una piccola e chimerica Roma sullo sfondo delle Prealpi che Andrea Palladio e i "suoi scolari" eressero non per volere di qualche principe di casa Medici, Gonzaga o Este ma per assecondare soltanto la vanità di signori locali dall'importanza relativa e dal limitato peso politico².

Prima di assumere quell'aspetto così caratteristico che lo rese famoso e conosciuto nel mondo, non solo delle Arti, il capoluogo berico, specialmente nel periodo compreso tra la metà del Quattrocento e gli inizi del secolo seguente, aveva conosciuto un particolare rinnovamento nella *facies* urbana, poi messo in ombra se non definitivamente obliterato con i rifacimenti, i restauri e i vari aggiornamenti di gusto intercorsi nei secoli seguenti. Elemento qualificante di tale *renovatio*, per le ragioni di visibilità ad essa connesse, fu l'arredo lapideo di palazzi e chiese, la cui messa in opera è, di fatto, reificazione di quell'importante e dinamico ambiente socio-culturale che costituisce l'*humus* su cui s'innesta la celebre e celebrata stagione palladiana. Stagione privilegiata dalla critica che ha invece dedicato un'attenzione diversa e più discontinua a quella fase di passaggio compresa tra l'età medievale e il Cinquecento più maturo, "secolo d'oro della vita cittadina"³ nonché della civiltà artistica che essa seppe esprimere.

Fanno in tal senso eccezione le fondamentali ricerche di Giangiorgio Zorzi, infaticabile nel pubblicare importanti documenti relativi al 'pacifico esercito' di architetti, scultori, scalpellini e marangoni operante fra i Berici in quel torno di anni (1926, 1937, 1959), di Renato Cevese, tornato più volte a interessarsi dell'architettura

¹ Montale 1957, p. 3.

² Piovene 1957, p. 41.

³ L'espressione è di Franzina 1980, p. 443.

vicentina protorinascimentale e del suo corredo decorativo (1964, 1987, 1990a, 1990b), e, soprattutto, di Franco Barbieri, autore di vari, imprescindibili contributi tra i quali una monografia sulla produzione plastica locale fra Quattro e Cinquecento (1984). In aggiunta a tali lavori, indispensabile punto di partenza per ogni nuovo approfondimento, negli ultimi anni si sono susseguiti – per altro non in gran copia – scritti e saggi particolari che si sono intrecciati finendo per sovrapporsi e, talvolta, per riproporre, più e meno inerzialmente, punti di vista consolidatisi nel tempo. Validi ed originali spunti di riflessione sono forniti, in questo caso, dagli studi che Giovanni Zaupa ha dedicato a delineare i confini degli ambiti artistici e sociali entro cui si mosse il giovane Palladio tra Padova e Vicenza (1990) e ad approfondire, in relazione alla loro committenza, l'operato delle botteghe di lapicidi attive nel capoluogo berico durante la prima rinascenza (1998), ed altresì dai saggi di Giuliana Ericani e di Chiara Rigoni. Seppur entro i limiti imposti da un volume abbracciante sei secoli di storia della scultura vicentina (*Scultura a Vicenza* 1999), le due studiose hanno saputo, infatti, mettere in luce personalità artistiche e lavori altrimenti trascurati, aprendo così nuove piste che, ad oggi rimaste poco battute, riguardano opere significative – molte delle quali nel contado – ove emergono tratti di varia e non sempre pienamente afferrata derivazione.

Di qui l'opportunità di seguire le direttrici di ricerca così tracciate e di riaffrontare talune questioni riguardanti la scultura lapidea nella città e nel territorio di Vicenza, cercando di dare continuità e di creare un'unitarietà di visione nei parametri di valutazione delle opere, la cui consistenza, numericamente elevata, offre ancora delle occasioni di indagine e la possibilità di pervenire a qualche risultato, specie procedendo con affondi mirati, incentrati su luoghi e situazioni inesplorati, come quello portato avanti in questa sede con la messa a punto di un completo e inedito repertorio delle ancone scolpite vicentine, esemplate su modelli padovani e debitorici degli insegnamenti donatelliani. I pezzi censiti testimoniano di una produzione, di tipo quasi seriale, numericamente rilevante ma soprattutto si qualificano, in virtù delle dimensioni assunte dal fenomeno e della sua capillare diffusione nel territorio della provincia berica, come un'autentica specificità locale, espressione di un linguaggio abbastanza ben caratterizzato e riconoscibile.

La necessità di aggiornare gli studi storico-critici condotti sino ad ora, in mancanza di una reale sistematicità dei medesimi, ha imposto, nel procedere

dell'indagine, un impegno primario di censimento della realtà esistente. Il contatto diretto con le opere – che non ha mancato di riservare alcune emozionanti scoperte – e una puntuale campagna fotografica hanno costituito il primo, indispensabile, momento della ricerca, cui ha fatto seguito la comparazione attenta del materiale mirante a pervenire ad una sintesi complessiva, meditata e supportata da considerazioni più generali. All'ineludibile spoglio archivistico e delle fonti manoscritte, riconducibili soprattutto all'erudizione locale sette e ottocentesca, è stata affiancata la ricognizione delle pubblicazioni a stampa, prestando attenzione a non escludere quelle occasionali e di respiro prettamente locale che, specie per le chiese di campagna, per le quali mancano spesso studi monografici cui fare riferimento, si sono rivelate fonte preziosa per le non trascurabili notizie e osservazioni in esse contenute.

Confrontandosi con un numero cospicuo di opere esistenti *in loco* (in città come nella provincia), se ne sono individuate alcune che, in ragione del loro carattere di esemplarità, permettessero di cogliere meglio le linee di sviluppo generali della storia della scultura a Vicenza tra XV e XVI secolo. La tesi si compone di due volumi: a quello dei testi, ove la riflessione è stata svolta in tre capitoli, ne segue un secondo contenente l'atlante fotografico, funzionale a risarcire visivamente i singoli manufatti, molti dei quali poco noti o inediti.

Il primo capitolo, muovendo da un breve ma essenziale inquadramento storico della realtà vicentina attorno al 1404, anno fatidico della dedizione a Venezia, a partire dal quale si definiscono i tratti fondamentali di una situazione sociale, politica ed economica che, senza grandi sussulti, perdurerà sino a tutta l'età moderna, prosegue con l'illustrazione delle vicende della scultura in terra berica sin dalla prima metà del Quattrocento, ritenuta indispensabile premessa a quel 'rinascimento di pietra' che si svilupperà, soprattutto, in un momento successivo, ossia quello compreso tra la metà del secolo e il 1530 circa. In questa prospettiva si è cercato di mettere in particolare risalto l'affermarsi di una 'scuola locale', che, all'insegna di una sostanziale continuità rispetto alle proprie radici trecentesche e di un certo conservatorismo di fondo, con l'isolata eccezione della *Madonna delle Grazie* riconducibile ai 'Maestri Caronesi', resta pressoché immune ai grandi fatti della scultura di Venezia e della vicina Verona, segnati dallo stile 'internazionale' dei Dalle Masegne e dall'approdo, nella città scaligera, dei toscani Niccolò Lamberti e Nanni di Bartolo. Ai piedi dei Berici, accanto a maestri il

cui *status* è riconosciuto e ormai consolidato nella letteratura, quali Nicolò da Cornedo e Antonino da Venezia, altri restano ancora evasivi mancando di specifici e completi repertori. È questo il caso del *corpus* delle sculture di soggetto mariano – per lo più *Madonne con il Bambino in trono* – che si va raccogliendo attorno al cosiddetto ‘Maestro dei Boccalotti’: una raccolta a proposito della quale, nel corso della presente indagine, sono emerse interessanti novità e dati sino ad ora pressoché ignorati dalla critica.

Il secondo capitolo, senza prescindere da un breve richiamo alle coordinate storico-sociali-economiche entro cui s’inquadra la produzione artistica locale, si concentra sulla scena della scultura, soprattutto a Vicenza città, di cui segue lo svolgimento tra il 1460 e il 1530 circa, attraverso le maestranze e i cantieri in cui esse operarono: dai palazzi patrizi agli edifici di culto, dove alla committenza delle famiglie del patriziato si unisce quella degli ordini religiosi, impegnati congiuntamente, gli uni in una promozione della propria persona e del proprio lignaggio, gli altri della propria ‘casa’, ossia della chiesa da loro officiata. In quei decenni, si passa progressivamente dall’abbandono delle fioriture tardogotiche alla gravitazione nel raggio d’influenza di Padova, avanguardia di modernità e ricca di seminali capolavori del Rinascimento, sino ad arrivare, in corrispondenza delle estreme propaggini dell’arco temporale preso in considerazione, che corrispondono alla ‘preistoria’ di Andrea Palladio, alla penetrazione, anche sulle rive di Bacchiglione e Retrone, di fatti nuovi che annunciano ormai la ‘maniera moderna’. Al fine di dotare di una più precisa fisionomia le varie personalità artistiche attestate a Vicenza in quel torno di tempo, si sono tracciati i profili dei principali protagonisti del ‘rinascimento di pietra’: profili nei quali, alle biografie degli artisti, tratteggiate a partire dalle informazioni desunte dalle carte d’archivio in buona parte edite ma di volta in volta sottoposte a verifica sugli originali cui si è sempre fatto riferimento, s’è accostata l’analisi delle opere documentate o ad essi riferite cogliendo, in taluni casi, l’occasione per aggiungere alcuni lavori o espungere altri che ne definivano i rispettivi *corpora*. Tali medaglie sono stati dedicati ad Angelo di Giovanni da Verona, primo latore di istanze rinascimentali nella scultura berica, nonché ai responsabili delle due principali e più prolifiche botteghe di lapicidi lombardi che, quasi in regime di monopolio, gestirono la produzione scultorea locale rispettivamente nell’ultimo quarto del Quattro e nei primi tre decenni del Cinquecento, ovvero quelle

dei cognati Tommaso da Lugano e Bernardino da Como e di Giovanni di Giacomo da Porlezza e di Girolamo Pittoni.

Dai primi due apprese l'arte dello scalpello Rocco che, figlio di Tommaso, lasciò i territori della Serenissima durante le vicende belliche della Lega di Cambrai, lavorando poi per un ventennio nell'Italia centrale, tra le Marche e l'Umbria, dove ripropose, nelle sue opere, elementi desunti dal repertorio decorativo dei cantieri vicentini. I secondi, noti anche come 'Maeatri di Pedemuro' – dal nome della contrada dove abitavano e avevano il proprio rinomato *atelier* –, dagli anni Venti del XVI secolo, assunsero commissioni via via sempre più importanti. Essi lavorarono per i più blasonati nobili della città, eseguendo altari, monumenti funerari, edicole, insegne araldiche, porte e portali dove la scultura, praticata principalmente da Girolamo, che nel secondo decennio del secolo era stato in Abruzzo dove aveva scolpito il *Mausoleo di San Pietro Celestino* nella basilica aquilana di Collemaggio, diviene, di fatto, *ancilla architecturae*, sebbene dotata, talvolta, di valori strutturali. A bottega dai Pedemuro, per almeno una dozzina d'anni a partire dal 1524, sarà Andrea Palladio, che vi giunse indirizzato, molto verosimilmente, da Vincenzo Grandi, suo padrino al fonte. Scultore e bronzista, il Grandi, al quale si è riservato un approfondimento *ad hoc*, fu a lungo operoso a Padova, dove si era trasferito al principio del Cinquecento, ma, vicentino di nascita, mantenne sempre un legame privilegiato con la sua città natale lavorandovi, come avevano fatto, prima di lui, i suoi avi, a partire dal bisnonno Antonio che a Vicenza era giunto dal lago di Como.

Con il terzo capitolo si affronta più estesamente il già richiamato fenomeno delle pale plastiche di ascendenza padovano-donatelliana nel Vicentino nonché la contestuale e consentanea diffusione delle ancone con *Cristi passi* ed *Engelpietà*. Entrambe le manifestazioni, in cui si coglie bene l'eco della lezione di Donatello, assumono i tratti di autentiche specificità locali, soprattutto rispetto alle vicine province di Padova e Verona, con le cui realtà artistiche la Vicenza di allora non mancava di dialogare. Nel corso dello studio si è, infatti, riscontrato come nel Padovano e nel Veronese non sopravvivano che rari episodi consimili a quelli emersi in terra berica, come le assai neglette pale della chiesetta di Santa Lucia, in località Rusta di Cinto Euganeo (Padova), e quella della parrocchiale di Santa Maria Bambina, a Vangadizza di Legnago (Verona),

espressione, entrambe, di un comune sentire, palesemente ispirato all'arte di Pietro Lombardo.

Se i precedenti per le ancone scolpite vicentine, con le loro variazioni sul tema della sacra conversazione, sono da ricercarsi in ambito patavino, non vanno però dimenticati importanti esempi locali che, cronologicamente più antichi e stilisticamente assai diversi quali i dossali dell'abbazia di San Pietro a Villanova di San Bonifacio (nel Veronese ma afferente alla diocesi di Vicenza) o del duomo di San Clemente a Valdagno, principale centro dell'omonima vallata, riuscirono tuttavia a influenzare la produzione tardo quattrocentesca, soprattutto nelle zone più periferiche, come ben attestato dall'ancona della chiesa di San Pietro vecchio a San Pietro Mussolino, centro della media Valle del Chiampo. Si è dunque posto in evidenza come il 'fenomeno pala lapidea' sia radicato principalmente – almeno stando a quanto oggi è sopravvissuto – nel contado, dove la committenza era per lo più rappresentata dalle comunità locali, come per il tabernacolo di Torri di Quartesolo siglato dallo stemma della piccola borgata. Non mancano però lavori finanziati direttamente da esponenti della nobiltà locale, significativamente legati tra loro da vincoli di parentela e facenti capo al facoltoso e potente *clan* dei da Porto (pala nella cappella gentilizia del Castello di Thiene, pale nell'antico oratorio da Porto a Torri di Quartesolo e nell'attuale parrocchiale di Molina di Malo già patronato da Porto).

Nell'esecuzione delle ancone, in molte delle quali si assiste alla riproposizione dei medesimi dettagli ornamentali e figurativi, pare di cogliere la specializzazione di una precisa bottega: quella dei cognati lombardi Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, ai quali si è proposto di assegnare quasi una ventina di manufatti.

Diversa, ma solo in parte, è la questione dei *Cristi passi* e *Cristi in pietà sorretti da angeli*: un tema caro alla pittura veneta e che godette, nel Vicentino, di una speciale fortuna scultorea. Tale seguito appare, ancora una volta, legato a precedenti *made in Padua* come avviene, di fatto, pure per alcune significative sculture in terracotta, incluse nella trattazione, sia pure in forma di rapsodiche spigolature, per la loro diretta dipendenza da fatti padovani nonché per la possibilità di proporre in merito qualche inedita messa a fuoco.

In chiusura del terzo capitolo si è infine inserita una completa rassegna – per la prima volta presentata in forma di catalogo ragionato – delle pale d'altare scolpite e dei

rilievi raffiguranti l'*Engelpietà*, censiti nel Vicentino e ancorabili a una cronologia compresa tra l'ultimo quarto del XV e gli inizi del XVI secolo. Nelle ampie schede relative alle singole opere si sono ripercorse anche le vicende storico-architettoniche dei diversi contesti spaziali di pertinenza, non sempre rimasti immutati nei secoli.

* * *

Lasciando, per un momento, il tono impersonale di chi si propone, almeno nelle intenzioni, di illustrare i risultati delle proprie ricerche con rigore scientifico, non posso non rammentare coloro che, a vario titolo e in forme diverse, sono stati d'aiuto e hanno fornito un valido apporto alle indagini da me condotte.

Lo studio che trova qui compimento è stato, infatti, anche e soprattutto un lungo viaggio. L'itinerario intrapreso, fuor di metafora, attraverso le vie di Vicenza e le strade della sua provincia si è presto rivelato un'occasione unica per conoscere luoghi, borghi, cittadine e paesaggi nonché per intrecciare pregnanti contatti umani che hanno dato maggior significato e spesso nuovi, determinanti, stimoli al mio lavoro. Se i difetti della mia esposizione si mantengono entro limiti accettabili, lo devo anche alle persone incontrate, che hanno 'subito', con cortese disponibilità, le mie domande e le mie richieste di aiuto. A loro sono dunque riconoscente poiché, con il proprio contributo, hanno di certo agevolato il mio compito.

Anzitutto desidero ringraziare Aldo Galli che ha seguito con passione e interesse il mio percorso: le sue esperte osservazioni e i preziosi consigli da lui dispensati hanno qualificato le mie ricerche e l'elaborazione di questa tesi. Le numerose pubblicazioni di Franco Barbieri, massicciamente presenti nella bibliografia da me consultata e citata, ne fanno quasi il 'co-autore' di queste pagine. A lui, raro conoscitore della materia, va la mia più sincera riconoscenza per il continuo e generoso interessamento ai miei studi e, in particolare, a questo lavoro, in merito al quale costante è stato lo scambio di idee, all'insegna di un dialogo sempre molto proficuo e arricchente.

Per indicazioni, segnalazioni e validi suggerimenti sono inoltre grato a Emilio Alberti, Egidio Arlango, Andrea Bacchi, Giuseppe Battaglia, Cinzia Battistello, Albano Berlaffa, Annachiara Bruttomesso, Carlo Cavalli, Giorgio Ceraso, Giovanna Dalla Pozza Peruffo, Francesca Di Thiene, Silvia Donello, Edoardo Ghiotto, Luciana

Giacomelli, Lorenzo Giffi, Alberto Lembo, Antonio Lora, Guerrino Maccagnan, Franco Maramani, Antonio Martini, Mariano Nardello, Aurelia Rampon, Chiara Rigoni, Maria Nicoletta Simeone, Paolo Snichelotto, Fiorella Soffini, Agostino Toniolo, Laura Vajngerl, Giorgio Vasina, Girolamo Zampieri, Renato Zironda, Mauro Zocchetta.

Un segno di sincera gratitudine debbo quindi alla specifica competenza che ha messo a mia disposizione Silvia Massari, della cui gentile collaborazione sono assolutamente debitore.

Tengo molto, infine, a ricordare quanti hanno condiviso con me, talvolta pure personalmente, il viaggio alla scoperta del ‘rinascimento di pietra’ in terra berica. Ciascun nome reca con sé una storia e dei ricordi la cui memoria si conserva nelle pagine che seguono: Andrea, Beatrice, Elisa, Federica, Federico, Matteo, Michela, Sandra, Valeria. La mia riconoscenza più grande e sentita va però ai miei genitori, per l’appoggio e la condivisione. A loro dedico questo lavoro.

CAPITOLO I

PROLEGOMENI PER UN RINASCIMENTO DI PIETRA IN TERRA BERICA

I. 1. Vicenza alias Vi-çenza: città senza vis.

“Vicenza non fu sede di principati e signorie; passò da un dominio all’altro, poi si accomodò con Venezia”¹. Così, il vicentino Guido Piovene, nel suo già citato *Viaggio in Italia*, stigmatizzava un dato non secondario della storia della città in cui era nato. Questo aspetto ebbe ricadute inevitabili e importanti anche sulla locale produzione artistica, votata spesso ad una sorta di sudditanza, se non ad una vera e propria colonizzazione dall’esterno con maestranze e indirizzi di gusto importati in particolare dai vicini centri di Verona e Padova, che tra Tre e Quattrocento legarono tra l’altro strettamente i propri destini a quelli vicentini, e dalla poco più ‘lontana’ Venezia, alla quale il capoluogo berico si offrì nel 1404 con una spontanea dedizione².

Sin dal Duecento, Vicenza visse da città satellite, da città senza ‘vis’ come sostenevano maliziosamente i cronisti patavini dell’epoca³. Dopo il governo di Ezzelino III da Romano, che senza mai rivestire ufficialmente alcuna carica di governo – qui come pure negli altri centri del Veneto a lui soggetti –, ne fu di fatto il signore, riuscendo a controllare tutti i gangli del potere cittadino, Vicenza, archiviata la breve esperienza di autonomo comune, siglò nel 1266 con i Padovani quel “patto di custodia” che pose fine, anche formalmente, ad un’indipendenza perduta nella sostanza ormai da qualche decennio⁴. Nei confronti del dominio di Padova, che impose suoi podestà, nonché funzionari e guarnigioni militari alle proprie dipendenze, non tardò a manifestarsi una certa insofferenza. Di fronte all’impossibilità di emanciparsi in altro modo dal giogo patavino, i Vicentini si rivolsero, come già era stato per altro con la

¹ Piovene 1957, p. 41.

² Sulla dedizione del 1404 e le sue conseguenze si veda Menniti Ippolito 1989.

³ Varanini 1988, p. 243, n. 661.

⁴ Sul ‘patto di custodia’ si veda Lampertico 1883.

stessa *custodia*, all'esterno. L'irruzione delle milizie imperiali di Enrico VII nell'aprile del 1311, segnava l'inizio di una nuova fase in cui il governo, dapprima assegnato a vicari di nomina cesarea, passò in breve direttamente nelle mani di Cangrande della Scala⁵. La signoria scaligera impressa a Vicenza un'impronta notevole e destinata a durare nei secoli, specie per quel che concerne l'organizzazione istituzionale di città e contado. Le magistrature urbane furono, difatti, riformate e il distretto, finalmente subordinato al comune cittadino, venne suddiviso in vicariati, affidati a luogotenenti di designazione signorile. Queste circoscrizioni territoriali – sei sotto gli Scaligeri, nove in periodo visconteo e undici con la Serenissima – definirono l'assetto amministrativo e giurisdizionale del Vicentino, con ricadute pure su quello ecclesiastico, sino alla Rivoluzione Francese⁶. Contestualmente fu decisivo lo sviluppo impresso a settori produttivi come quello della manifattura laniera: ne furono coinvolte sia l'aristocrazia berica, con numerosi esponenti che investirono nel settore, sia le campagne, dove le nuove opportunità di lavoro significarono un miglioramento delle condizioni economiche per gli abitanti e dove tale industria si radicò gettando le fondamenta di una tradizione che, per vicariati quali Schio e Valdagno, si perpetua sino ai nostri giorni⁷.

Accanto al podestà, rappresentante *in loco* dei signori di Verona, al capitano, responsabile della difesa e dell'ordine pubblico, al fattore, esattore dei tributi, nella città sulle rive di Bacchiglione e Retrone continuava a sussistere il Consiglio cittadino che, espressione del governo comunale berico, andò soggetto nel 1311 alla 'serrata' in base alla quale si rese il seggio di consigliere vitalizio, alienabile ed ereditario⁸. Altro importante provvedimento adottato dagli Scaligeri fu l'introduzione di un nuovo organismo nell'amministrazione cittadina: quello dei deputati *ad utilia*. Tale ufficio, che si affiancò a quello antico degli Anziani sottraendogli via via ogni residuo di potere

⁵ Nel 1312 Enrico VII di Lussemburgo concedeva a Cangrande il vicariato imperiale su Vicenza. Si veda in merito Sandri 1933, ed. 1969, pp. 197-250.

⁶ Sul processo costitutivo e quindi sulla definitiva configurazione dei vicariati tra l'epoca scaligera e il successivo quindicennio visconteo si veda Varanini 1988, in part. pp. 167-181.

⁷ Oltre allo 'storico' contributo di Zanazzo 1914 si vedano ora Varanini 1988, in part. pp. 232-238, e soprattutto Demo 2004, in part. pp. 23-50.

⁸ Ventura 1964, pp. 118-125.

decisionale, divenne, nel volgere di poco tempo, la principale magistratura comunale: espressione del locale patriziato tra le cui fila erano individuati i deputati⁹.

All'insegna di una diffusa pervasività nei diversi settori della vita non soltanto civile, la Signoria influenzò le sorti della diocesi berica, retta allora da vescovi veronesi o, comunque, sempre legati ai Della Scala¹⁰ ed offrì concrete *chances* di ascesa sociale a esponenti delle classi intermedie tramite il reclutamento nella crescente burocrazia municipale o mediante la concessione in appalto di determinati servizi, primi fra tutti quelli legati alla fiscalità e alla riscossione delle imposte¹¹. D'altra parte, i più intraprendenti fra i rappresentanti della società vicentina non mancarono di ritagliarsi ruoli di una qualche influenza nell'*entourage* della corte: esemplare, oltre al caso dei Thiene che nell'arco di poche generazioni, anche facendo leva sul collegamento con gli Scaligeri, assusero ad astro di primaria e durevole grandezza dell'*élite* locale, è quello di Pietro da Marano il quale, da vassallo di oscure origini, divenne uomo di fiducia e consigliere di Cangrande¹².

Nel 1387 cadde il regime dei Della Scala. Sventato il tentativo di Francesco il vecchio da Carrara di ricondurre la città sotto Padova, Vicenza passò senza soluzione di continuità nelle mani di un nuovo padrone: il signore – e dal 1396 primo duca – di Milano, Giangaleazzo Visconti. Nel quindicennio di dominazione viscontea il capoluogo berico poté trarre giovamento dalla concessione di particolari privilegi fiscali e, soprattutto, da un ulteriore e definitivo assestamento del proprio controllo sul territorio circostante, vedendosi riconosciuto il diritto a designare gli ufficiali alla guida dei vari vicariati, in precedenza, utile rammentarlo, di nomina signorile¹³. Un aspetto, questo, non marginale in un contesto come quello vicentino, segnato dai rapporti non sempre facili tra la realtà *intra* e quella *extra moenia*. La debolezza e la scarsa incisività dei poteri cittadini avevano agevolato, infatti, il sorgere di nobili casate, profondamente

⁹ Grubb 1989.

¹⁰ Sui vescovi filo-scaligeri di Vicenza nel corso del Trecento, quali Sperandio (1315-1321) e il suo successore Francesco Temprarini (1321-1335), entrambi già abati in San Zeno a Verona, si vedano Mantese 1958, III/1, pp. 143-186 e gli aggiornamenti di Cracco 1988, pp. 416-424.

¹¹ Sui ceti dirigenti e sull'economia della Vicenza trecentesca di veda Varanini 1988.

¹² Sull'affermazione dei Thiene si veda Varanini 1988, pp. 193-196. Sulla figura di Pietro da Marano, 'perfetto cortigiano' scaligero, si veda invece Carlotto 1988.

¹³ Varanini 1988, pp. 180-181.

radicate nel contado e capaci, in virtù della propria consolidata preminenza in ambiti rurali e non di rado ricchi di risorse, di affermarsi sul piano politico, economico e militare¹⁴.

Dopo la morte di Gian Galeazzo a Melegnano, nel 1402, in ragione di una scarsa fiducia “nelle capacità manovriere degli eredi e nelle doti politiche di Madonna la Duchessa”, Vicenza precipitò, se non nel caos, almeno in uno stato di preoccupata e vigile allerta¹⁵. Così, di fronte alla minaccia di tornare in mano padovana – minaccia che parve concretizzarsi quando Francesco Novello da Carrara la cinse d’assedio nell’aprile del 1404 – , la città, non senza prima aver esaminato altre soluzioni tra cui persino quella di aderire alla confederazione elvetica che avrebbe mandato degli oratori per le trattative del caso¹⁶, optò per un ‘accomodamento’ con Venezia cui si diede spontaneamente e prima delle altre città della terraferma.

Facendo leva su questa sua dedizione volontaria e ancor più sul suo *status* di ‘prima figlia’ della Serenissima, Vicenza riuscì a ottenere margini di autonomia più ampi nella gestione del governo locale, che, di fatto, ricalcò per più di un aspetto il sistema di matrice scaligera. A rappresentare la Repubblica erano il podestà e il capitano, cooptati tra il patriziato marciano e coadiuvati da altri funzionari, sempre di estrazione lagunare, come pure i presuli che si avvicendarono, da allora e per tutta l’età moderna, sulla cattedra vescovile¹⁷. Se l’amministrazione delle finanze venne assegnata alla Camera fiscale, in sostituzione della Fattoria dei Della Scala, il primo organo a deliberare in ambito locale rimase il Consiglio maggiore di cinquecento membri, i cui seggi ereditari erano altresì alienabili. A questo si affiancò poi il ricostituito Consiglio minore di un centinaio di componenti, mentre principale istituzione esecutiva rimasero – eredità degli Scaligeri – i deputati *ad utilia*, designati dal Consiglio maggiore¹⁸.

¹⁴ Non casuale è la persistenza, nei nomi di numerosi lignaggi aristocratici berici, di toponimi di località del Vicentino: emblematico rimando all’estrazione appunto provinciale di tali schiatte. A puro titolo esemplificativo si possono citare almeno le famiglie Barbarano, Breganze, Caldogno, Magrè, Piovene, Pojana, Thiene, Velo.

¹⁵ Franzina 1980, pp. LXIX-LXX.

¹⁶ Formenton 1867, pp. 323-324.

¹⁷ Grubb 1989.

¹⁸ Su molti aspetti della Vicenza medievale, non ultimo l’assetto istituzionale e la sua evoluzione, efficace è ora la sintesi, per altro corredata di abbondante e aggiornata bibliografia, tracciata in Bianchi, Demo 2014, in part. pp. 88-95.

Il Vicentino fu diviso in undici vicariati e alla città venne confermato dalla Dominante il diritto a nominare in autonomia i responsabili di queste circoscrizioni che facevano capo ad Arzignano, Barbarano, Brendola, Camisano, Malo, Montebello, Montecchio Maggiore, Orgiano, Schio, Thiene e Valdagno. Guidate da aristocratici veneziani erano invece le podesterie di Marostica e Lonigo, mentre a completare il quadro erano Bassano e l'Altopiano dei Sette Comuni che, insieme a piccole *enclaves* di giurisdizione privata ridotte sia nel numero che nel peso effettivo, vantavano una reale indipendenza rispetto al capoluogo (fig. 1)¹⁹.

Con il passaggio sotto il Leone di San Marco, Vicenza, al sicuro dalle mire del vicinissimo e secolare nemico padovano, anch'esso domato da Venezia, si avviò a inoltrarsi in un secolo di relativa tranquillità: il che facilitò conseguentemente il fiorire delle arti e, specie nel campo della scultura, il manifestarsi di espressioni artistiche originali.

I. 2. La scultura a Vicenza nei primi decenni della *pax veneta*: l'eredità trecentesca e l'affermazione di una 'scuola locale'.

Pur esulando dall'arco cronologico abbracciato nel presente studio, si è ritenuto opportuno soffermarsi brevemente, e senza nessuna pretesa di completezza, su singoli aspetti della produzione scultorea berica nella prima metà del Quattrocento: e ciò al fine di comprendere, in maniera più adeguata, le premesse a quel 'rinascimento di pietra' che si attuerà soprattutto nei decenni successivi, ma pure per contestualizzare meglio alcune interessanti novità, emerse nel corso della ricerca, indagando su manifestazioni che potessero costituire, in termini sia di fortuna incontrata da una data tipologia di manufatto che della sua diffusione capillare sul territorio, un precedente per l'importante e caratteristico fenomeno delle pale lapidee scolpite di ascendenza donatelliana²⁰.

¹⁹ Grubb 1989, in part. pp. 47-48.

²⁰ Per una più completa visione d'insieme della scena della scultura a Vicenza dall'età scaligera alle prime decadi del Quattrocento si rinvia a Rigoni 1999a, in part. pp. 16-41.

Sin dall'alba del XV secolo, la *pax veneta* funse a Vicenza da catalizzatore per la produzione artistica. Questo si tradusse in un rinnovato e dinamico fervore, che interessò sia l'ambito figurativo sia quello architettonico.

A comprovare quanto fosse effettivamente percepibile e percepito l'inizio di un nuovo corso delle cose, sta, tra l'altro, la decisione da parte di 'murari' e lapicidi di fondare una propria associazione di mestiere e di disciplinarne il funzionamento sin dal 1407²¹. Una scelta questa, nella quale si può scorgere, in un certo senso, l'ideale premessa per la graduale affermazione di quella 'scuola locale' che l'epoca precedente non aveva conosciuto ma che non avrebbe tardato a fornire le sue prime prove.

Una situazione dunque nuova, specie rispetto al secolo da poco terminato, per il quale la critica non ha mancato – spesso anche in maniera abbastanza perentoria – di rilevare come, in assenza di botteghe indigene all'altezza e capaci di elaborare un proprio linguaggio, per molti lavori ci si rivolgesse a maestranze forestiere, per lo più lagunari se non per origine anagrafica almeno per formazione²². L'episodio più clamoroso in questo senso è, senza dubbio, il portale principale della chiesa francescana di San Lorenzo che, insieme a quello laterale oggi demolito ma – forse – mai veramente ultimato²³, venne commissionato al veneziano Andriolo de' Santi (fig. 2)²⁴. Come attesta, con dovizia di particolari, la documentazione resa nota a metà del secolo scorso, l'impresa fu promossa grazie al lascito testamentario del già ricordato Pietro da Marano e impegnò una squadra di lapicidi di provenienze disparate, che tra il 1342 e il 1344,

²¹ “Anche a Vicenza”, giusta la sottolineatura di Giangiorgio Zorzi, “si può dire che il risorgere delle arti collimasse colla dedizione alla Serenissima Repubblica, (1404). E infatti attorno a quest'anno si cominciano a segnalare i primi artisti: nella pittura un Battista di Vicenza, e nell'architettura e scultura tutti coloro che, nel 1407, fondarono, con proprio statuto, la illustre fraglia dei *murari* e *scalpellini*, dalla quale uscirono tutti i nostri maggiori architetti e scultori, da Giampietro Cermison e Antonino da Venezia ad Andrea Palladio e Gio. Batta Albanese” (Zorzi 1916, p. 5).

²² Rappresentativo di quest'orientamento storiografico, come già sottolineato da Rigoni 1999a, pp. 16 e 41, n. 24, è il giudizio di Wolfgang Wolters: “Per tutto il Trecento non ci fu a Vicenza una scuola locale di scultura, e le poche commissioni importanti erano affidate quasi esclusivamente ad artisti di provenienza o formazione veneziana” (Wolters 1976, p. 99).

²³ Wolters 1976, p. 33 e ora Trevisan 2011, pp. 70 e 73.

²⁴ Sull'attività vicentina di Andriolo de' Santi si vedano in particolare Gallo 1949, Semenzato 1958 ed ora Rigoni 1999a, pp. 21-27 e Trevisan 2011, pp. 69-77. Per un inquadramento più generale sulla sua figura di importante caposcuola e sulla sua attività, concentrata soprattutto a Padova, dove eseguì le tombe di Umbertino e Jacopo da Carrara nella demolita chiesa di Sant'Agostino e lavorò alla costruzione della cappella di San Felice nella basilica del Santo, lasciandola incompiuta a causa della morte sopraggiunta prima della fine dei lavori, ultimati in seguito da Rainaldino di Francia, si vedano Wolters 1976, pp. 33-39, 167-168 e i più recenti contributi di Tigler 2000, Spiazzi 2003 e Sgarella 2012.

operarono sotto la guida del “prothomagister laborerij portarum” Andriolo²⁵. A lui in persona, colto qui alla sua prima prova documentata, che per la maturità con cui fu condotta implica per altro che l’artista dovesse avere alle spalle già una discreta carriera professionale, spetterebbero le figure scolpite nella grande lunetta a coronamento dell’ampia e maestosa struttura, animata da colonne tortili e lisce alternate, leoni stilofori, capitelli – quasi fronde fruscianti – dal rigoglioso ed esuberante fogliame, stipiti percorsi da girali popolati da mezzibusti di evangelisti e apostoli, un architrave scandito da colonnette binate con il *Cristo benedicente* nel mezzo e quattro santi per lato. Il gruppo dell’arco acuto centrale, che in maniera inedita propone sul portale di una chiesa un’immagine di devozione più abituale in contesti funerari²⁶, è di mano del maestro e momento qualificante dell’intero complesso architettonico-scultoreo. Quattro sculture a tutto tondo raffigurano, al centro, la *Madonna con il Bambino*, maestosa regina assisa sul suo trono, sulla sinistra *San Francesco*, dallo sguardo intensamente partecipe e dal saio panneggiato con fare più fluido e naturale rispetto alla tenuta diaconale di *San Lorenzo* che, ingessato sulla destra in una gestualità più rigida e quasi da automa, presenta alla Vergine il pio testatore e committente: la sua deformità fisica, tradita dall’appellativo ‘Nan’ con cui il da Marano era designato pure in documenti ufficiali²⁷, viene riproposta dallo scalpello di Andriolo senza ‘sconti’, con acuta attenzione per il dato fisico e per la sua sottolineatura realistica (figg. 3-11)²⁸.

La scena della scultura trecentesca ai piedi dei Berici non si esaurisce però unicamente nell’importazione di artefici dalle lagune. Come ha giustamente rilevato Chiara Rigoni, rifacendosi alle intuizioni di Beatrice Stecchini e di Edoardo Arslan, a Vicenza, seconda città del regno scaligero, non fu trascurabile l’importanza della componente veronese, come bene si avverte in diversi manufatti del periodo²⁹. Tra

²⁵ Con tale qualifica è ricordato nella documentazione resa nota in Gallo 1949, cui si rimanda; sul portale, invece, si vedano Rigoni 1999a, pp. 21-29 e Trevisan 2011, pp. 69-77, con bibliografia precedente.

²⁶ Wolters 1976, p. 33.

²⁷ Carlotto 1988.

²⁸ Di recente, si è affacciata una proposta interessante che intende spiegare la “propensione per la marcata accentuazione realistica e la caratterizzazione fisionomica” da parte di Andriolo de Santi alla luce di un possibile soggiorno dell’artista a Verona negli anni della sua formazione, sui quali la storiografia non ha fatto ancora sufficiente chiarezza (Sgarella 2013).

²⁹ Stecchini 1938-1939, Arslan 1956 ed ora Rigoni 1999a, in part. pp. 16-21.

questi, sono certo da annoverarsi quali prove migliori, e qualitativamente più elevate, l'elegantissima *Madonna con il Bambino*, oggi nel santuario di Sant'Orso a Santorso, alle porte di Schio, ma proveniente dalla chiesa dei Gerolimini sul Monte Summano³⁰, e l'arca di Gangalando dei Gangalandi, *miles* di origini fiorentine al soldo dei Della Scala, morto nel gennaio 1359 a Vicenza.

Per la prima statua, immagine pervasa da una grazia già quasi cortese, raffinata e confidenziale al tempo stesso, con il Bimbo a protendersi verso la Madre che gli va sincronicamente in contro e gli accarezza tenera il viso, la Rigoni aveva evidenziato connessioni con l'arte di Giovanni di Rigino, qui – bisognerà riconoscere – in una delle sue prove più ispirate (fig. 12). Accogliendo l'*avance* della studiosa, la *Madonna* di Santorso è stata quindi convincentemente aggregata al piccolo *corpus* di opere che, di recente, Ettore Napione ha ritenuto di riunire attorno alla singolare figura di Giovanni, bonificando il catalogo cresciuto oltremodo di questo notaio-sculitore, al quale ha quindi restituito una più giusta collocazione nella Verona del secondo Trecento³¹.

Del sarcofago marmoreo Gangalandi, un tempo nel chiostro della chiesa vicentina di San Lorenzo, sopravvive attualmente il solo fronte che funge da paliotto dell'altare di Santa Caterina nella cattedrale berica e che appunto raffigura il "rector et gubernator in

³⁰ Per il Santuario di Santorso si veda F. Barbieri in *Viaggiare nei luoghi dello Spirito...*2000, pp. 114-116, con bibliografia alla data.

³¹ La ridefinizione del profilo di Giovanni di Rigino, assunto con Mellini (1971) a protagonista assoluto e 'bulimico' della produzione scultorea veronese nella seconda metà del XIV secolo, è in Napione 2009b, pp. 192-196, da integrare con un puntuale e più circoscritto affondo che lo stesso studioso ha dedicato allo scultore: Napione 2009a con bibliografia alla data.

A proposito della statua di Santorso non sarà inutile qualche precisazione. Come già notava Napione 2009a, p. 78, sulla scorta di quanto ampiamente illustrato in Zironda 2000, la *Madonna* in pietra non sarebbe stata custodita sempre dai padri Gerolimini del Monte Summano, ma sarebbe giunta presso di loro solo nel Settecento dal monastero – officiato dal medesimo ordine – di Lispida, sui Colli Euganei. A fornirci la notizia del trasferimento della scultura lapidea dalla comunità religiosa del Basso Padovano a quella dell'Alto Vicentino era stato, fin dall'Ottocento, il solitamente ben informato padre Gaetano Maccà (1812-1816, vol. XII, p. 166). Non trovando alcun fondato avallo documentale per tale tradizione, Chiara Rigoni ha però giudicato più opportuno, in base ad osservazioni per altro non del tutto irragionevoli, considerare la *Madonna con il Bambino* parte integrante *ab origine* del corredo del santuario del Summano (Rigoni 1999a, p. 42, nota 30). In ragione della presenza *in loco* – ritenuta appunto antica – del simulacro mariano, la studiosa ha quindi formulato l'ipotesi ch'esso potesse essere stato commissionato da qualche esponente della nobile famiglia Nogarola: casato di estrazione veronese che, con il favore degli Scaligeri, esercitò nel territorio scledense – e dunque nella zona di Santorso – un potere quasi comitale (Morsoletto 1988, p. 305).

Dal canto suo, Renato Zironda, vagliando la documentazione d'archivio e la fortuna iconografica in antico della venerata Vergine del Summano, giunge ad avallare la versione riportata dal Maccà. Nel giudicare la statua, bisognerà dunque considerare la nuova o, meglio, 'rinnovata', questione della sua provenienza.

civitate Vincentiae” Gangalando, in armi e genuflesso dinnanzi alla Vergine (fig. 13)³². A fronte di attribuzioni ondivaghe, che oscillavano da un generico ambito veronese ai maestri campionesi sino al succitato Giovanni di Rigino³³, Napione è da ultimo propenso a riconoscere in questo rilievo la mano di un artefice, capace di non scontati virtuosismi nella morbida lavorazione del marmo e in contatto con il cantiere dell’arca di Mastino II della Scala, fabbrica attorno alla quale si sarebbe sviluppata, negli anni Cinquanta del Trecento, “una effimera ‘scuola veronese’”³⁴.

E a Verona continuano a guardare anche le opere con cui si inaugura il Quattrocento, sia entro le mura cittadine sia nelle zone della provincia più remote dal capoluogo. Il riferimento questa volta è rappresentato dal prolifico Antonio da Mestre³⁵. Di evidente estrazione lagunare, come chiarisce l’onomastica, l’artista si

³² Così, nel Quattrocento, ne scrisse Giovanni Battista Pagliarini nelle sue *Cronicae*: “(...) Gangalandus aequus de Gangalando de Florentia olim rector et gubernator in civitate Vincentiae cum mero et mixto imperio obiit, cuius corpus sepultum fuit cum magno honore in ecclesie Sancti Laurentii in capitulo fratrum in sepulcro marmoreo in altum a terra elevato” (Pagliarini, ed. 1990, p. 156).

³³ Prima a ravvisare la contiguità tra l’arca Gangalandi e la scultura veronese fu la Stecchini 1938-1939, p. 17, seguita da Barbieri 1956, p. 165. In favore di una corrente campionesa si espresse invece Arslan 1956, p. 31, sch. 144. A candidare Giovanni di Rigino quale responsabile dell’opera fu quindi Mellini 1971, pp. 109-110 che, successivamente, pubblicò pure un’interessante lastra marmorea, calcinata dall’esposizione in esterno, comparsa sul mercato antiquario torinese nel 1975 e in tutto consimile al sarcofago vicentino (Mellini 1992-1993, pp. 26, 72 e 97, nota 32). Favorevole alla proposta di Mellini, la Rigoni individuò, “all’interno del vasto catalogo di opere riconducibili allo scultore”, quella più prossima al marmo di Vicenza nella tomba di Francesco Bevilacqua nella chiesa delle Sante Teuteria e Tosca a Verona (Rigoni 1999a, p. 21). Un accostamento questo che, pur approdando a diverse conclusioni quanto a paternità dei manufatti, è stato successivamente accolto anche da Napione 2009b, p. 197.

³⁴ Napione 2009b, p. 197. In ragione del comune modello scaligero di riferimento, lo studioso aveva anche in precedenza enfatizzato il “vellutato trattamento del marmo” del sarcofago vicentino di Gangalando dei Gangalandi, affrontando la questione della paternità dell’arca del nobile trentino Guglielmo da Castelbarco, conservata a Loppio di Mori ma già sulla facciata della chiesa di Sant’Antonio Abate di Sabbionara di Avio, non lontana dalle mura del maniero avito della famiglia Castelbarco (Napione 2005, pp. 273-274, 304).

³⁵ Da quando il suo nome è affiorato dalla carte, agli inizi del secolo scorso, attraverso un articolo di Luigi Simeoni sul giurista modenese Barnaba da Morano, che nel proprio testamento beneficiava, tra gli altri, la figlia “Magistri Antonii lapicide de Mestris seu de Venetiis” provvedendo per la sua dote (Simeoni 1910, p. 226, n. 1), non sono mancati tentativi – alcuni pure molto recenti – di approfondire la figura e l’attività dell’artista. Ad oggi, tuttavia, Antonio da Mestre attende un adeguato e coerente studio che ne metta nitidamente a fuoco la personalità. Su di lui si vedano, ad ogni modo, la “postillina” che Gian Lorenzo Mellini gli riservava, generosa di attribuzioni, nel suo volume sugli *Scultori veronesi del Trecento* (1971, p. 188), nonché le schede dedicate ai suoi lavori nelle chiese veronesi da Fabrizio Pietropoli in *Pisanello. I luoghi del gotico...* 1996 pp. 50-52; pp. 71-72; pp. 85-86, 87-89 e pp. 101-102. Importanti per riflettere su alcune questioni relative al mestri sono pure Ferretti 1994 e L. Cavazzini, in *Florilegio d’arte...* 1999, pp. 28-30. Da ricordare infine, anche perché utili per fare il punto sulla bibliografia precedente, Cesco 1999, che ne ripercorre l’intero catalogo, e *Antonio da Mestre...* 2008, volto a recuperare allo scultore opere nel territorio veronese orientale, significativamente al confine con la provincia di Vicenza.

formò con buona probabilità a Padova, in contatto con l'arte di Andriolo de Santi e specialmente di Rinaldino di Francia³⁶, che ne improntò di fatto lo stile e con il quale s'instaurò una consuetudine destinata a durare nel tempo³⁷. La carriera del mestrino si svolse poi in massima parte a Verona dove – epigono di Giovanni di Riginò non per particolari peculiarità espressive bensì per il *modus operandi* che lo portava a giostrare abilmente tra la città e il contado onde soddisfare le richieste di una committenza variegata – egli si radicò, dominando la scena scultorea locale tra la fine del XIV e le prime decadi del XV secolo³⁸.

Nelle alte vallate del Chiampo e dell'Agno, aree poste all'estremità occidentale del territorio berico e, dunque, anche geograficamente inclini ad accogliere le influenze del Veronese con cui confinano, non sono poi infrequenti gli episodi che confermano, con sistematicità, l'influenza di Antonio da Mestre e del suo linguaggio. Tale tendenza si traduce per lo più in una produzione popolare, e di solito abbastanza modesta, ma che non manca, talvolta, di raggiungere livelli apprezzabili come nel caso della *Madonna delle Grazie* a Rovegliana di Recoaro Terme (fig. 14), il cui schema iconografico, caratterizzato dalla posa rigida e inarcata in un goffo – e qui pure violento – *hanchement* della Madre e dal sapido brano del piccolo Gesù che tiene fra le mani un uccellino dispettoso che gli becca il dito (fig. 15-16), si rifà in maniera piuttosto scoperta, come per altro accade pure nell'assai prossima *Santa Margherita* sempre nella chiesa di Rovegliana (figg. 17-18), alle Vergini veronesi inserite, con voce unanime della storiografia, nel catalogo di Antonio da Mestre: quella collocata sul *trumeau* del portale

³⁶ Su Rinaldino di Francia, originario verosimilmente di Puy d'Evêque a ovest di Cahors, attivo principalmente a Padova dove è documentato dal 1379 e dove subentrò ai lavori della cappella di San Felice al Santo dopo la morte di Andriolo de Santi e, per un breve periodo, pure a Orvieto quale "capomaestro" per l'Opera del Duomo (1389-1391), si vedano Wolters 1976, pp. 59-61 nonché gli aggiornamenti critici di Tigler 2000, p. 251 e di Callovi 2008-2009, con ulteriori precisazioni in Callovi 2012, pp. 171-178.

³⁷ La frequentazione, per non dire l'amicizia complice, tra Antonio da Mestre e Rinaldino di Francia risalirebbe per lo meno al 1379: in quell'anno, infatti, un "Antonio taiapria quondam Petri de Veneciis" – da identificarsi con lo scultore mestrino – compariva, assieme all'artista d'Oltralpe, davanti al giudice per una rissa con accoltellamento di cui i due, insieme a un altro lapicida, si erano resi responsabili a Padova, dove abitavano (Sartori 1989, pp. 224-225, n. 336). Com'è noto, a distanza di alcuni lustri, nel 1401, a convocare "magistros Renaldinum Guasconum et Anthonium de Mestre taiapretas" non fu un tribunale ma il signore di Mantova, Francesco Gonzaga, interessato ad avere da loro una perizia sui lavori eseguiti da Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne alla facciata del duomo cittadino (Torelli 1913, p. 69).

³⁸ L'ideale nesso tra Giovanni di Riginò e Antonio da Mestre è suggerito in Napione 2009b, p. 194.

maggiore di Sant'Anastasia e quella al centro del registro superiore della tomba Dal Verme in Sant'Eufemia (figg. 19-21)³⁹.

Nella città di Vicenza il nome dello scultore mestrino è invece legato al fatto artistico più eclatante del primo Quattrocento: l'attività di Michelino da Besozzo nella cappella Thiene, nella chiesa domenicana di Santa Corona⁴⁰. Al pennello del maestro lombardo si devono le lunette votive nei due archivolti, uno archiacuto e l'altro ad arco trilobo, che sormontano le arche dove Giovanni e il prozio Marco Thiene giacciono, in armatura e con le mani incrociate sul bacino, sul letto da parata, rispettivamente alla parete settentrionale e a quella meridionale del piccolo ambiente in testa alla navata destra del tempio (figg. 22-23). L'esecuzione di affreschi e sepolcri, che avvenne nel volgere di pochi anni e più precisamente tra il 1390 e il 1415⁴¹, è legata a Giovanni Thiene: consigliere di Gian Galeazzo Visconti e aio del suo secondogenito Filippo Maria, questi era ben introdotto nell'*entourage* visconteo e poté conoscere direttamente Michelino alla corte lombarda⁴². I due monumenti funebri in marmo rosso erano originariamente impreziositi da dorature e rifiniture policrome, in accordo con l'opulenta e sontuosa *facies* della cappella che, nel Seicento, Castellini, seguito poi dalle

³⁹ La *Madonna* e la *Santa Margherita* recoaresi erano state riferite da Aristide Dani, con una proposta ribadita dallo stesso pure in seguito, ad Antonio Franceschini da Valdagno (Dani 1973; 1998, pp. 454-459), figura interessante quanto sfuggente, che rimane, però, ad oggi poco più di un nome, fra i molti restituitici dalle fondamentali perlustrazioni archivistiche dello Zorzi (1926, pp. 55, 72). Velleitario sarebbe dunque, basandosi solo su menzioni notarili che non ci consentono di associargli alcun lavoro nello specifico, attribuirgli delle opere.

Quanto alle sculture veronesi, con cui le statue di Rovigliana erano già state messe in relazione da Lora 1993, che manteneva per altro la tradizionale paternità ad Antonio Franceschini, si vedano: per il portale di Sant'Anastasia, Franco 2011, pp. 36-37; per la tomba Dal Verme, F. Pietropoli in *Pisanello. I luoghi del gotico...* 1996, pp. 101-102.

⁴⁰ Dopo giudizi e attribuzioni varie, la prima a ipotizzare un intervento di Michelino nella cappella Thiene in Santa Corona fu Maria Teresa Cuppini in *Pitture murali...* 1978, pp. 39-41. La vicenda critica del ciclo pittorico, in cui vale segnalare in particolare Algeri 1987, è puntualmente ripercorsa da M. E. Avagnina in *Pisanello. I luoghi del gotico...* 1996, pp. 151-153.

⁴¹ Nel 1390 la cappella, intitolata ai Santi Pietro e Paolo, veniva concessa dai frati a Giovanni Thiene che ne curò l'allestimento e la decorazione entro il 1415, anno della sua morte. Nel dettare le sue ultime volontà, il 10 luglio di quell'anno, il nobiluomo stabiliva infatti di essere sepolto "in ecclesia S. Corone prope altare magnum dicte ecclesie versus meridiem in arca et sepultura per me in ipsa capella apostolorum ordinata cum ipsa capella mihi data fuit et concessa per priorem et conventum ipsius monasterii" (Bortolan 1889, p. 226).

⁴² Giovanni Thiene, di cui le fonti vicentine non mancano di esaltare la brillante carriera diplomatica presso le corti di Napoli e di Milano (Pagliarini, ed. 1990, p. 174; Marzari, 1591, p. 135; Castellini, ed. 1821, XII, pp. 25-26), fu responsabile della venuta a Vicenza di Michelino da Besozzo, con il quale avrebbe lasciato la Lombardia verso la metà del primo decennio del Quattrocento (Algeri 1987 e *Ead.* 1996, p. 49, n. 12).

fonti settecentesche, ebbe a definire “aurea”⁴³ e di cui, allo scadere del XIX secolo, Domenico Bortolan rievocava, attraverso una descrizione del 1718 da lui sinteticamente ripresa e resa nota, le “diverse figure di santi nelle pareti” e il soffitto “tutto dipinto d’azzurro e seminato di stelle”⁴⁴. Il sarcofago di Giovanni è pensile e sostenuto da robusti modiglioni rivestiti di turgide foglie recanti scolpito lo stemma familiare⁴⁵. Esso trova stringenti consonanze in analoghe realizzazioni veneziane e padovane, con le nicchie angolari e centrali dell’urna, atte ad ospitare statuette a tutto tondo⁴⁶, che si rifanno evidentemente al modello delle arche Carraresi, capolavoro di Andriolo de Santi a Padova⁴⁷.

Più semplice è il repertorio ornamentale della cassa di Marco Thiene, per altro concepita in maniera analoga a quella del pronipote. Il prospetto presenta al centro, tra le insegne Thiene, un bassorilievo con una voluminosa *Madonna* in trono, coronata e velata, che nella mano destra regge un libro mentre, con la sinistra, abbraccia il Bambino dal visetto imbronciato perché beccato dall’uccellino – già visto a Rovigliana e nelle Vergini veronesi di Antonio da Mestre – con cui sta giocando (fig. 24). Dietro alle due figure è appeso un velario che sostituisce lo schienale del seggio, con una soluzione ricorrente in contesti sepolcrali veneziani e a Vicenza nel rilievo Gangalandi e, soprattutto, non dissimile da quella adottata, in Sant’Anastasia a Verona, nella tomba di Federico Cavalli, morto, secondo la controversa lettura dell’epigrafe funeraria, nel 1390 o nel 1397⁴⁸. Il deposito funebre veronese è attribuito ad Antonio da Mestre e già

⁴³ La definizione è appunto del notaio Silvestro Castellini, morto di peste nel 1630, e tratta dalla sua *Descrizione della città di Vicenza*, parzialmente pubblicata a fine Ottocento da Domenico Bortolan (Castellini, ed. 1885, p. 86). Nel Settecento, a rammentare la preziosità della cappella sono Barbarano 1761, V, p. 164 e Faccioli 1776, vol. I, p. 245, n. 94.

⁴⁴ Bortolan 1889, pp. 222-223. Come c’informa lo stesso studioso, la descrizione è tratta dalla relazione stesa il 1° giugno 1718 dagli architetti e muratori lombardi Francesco e Pietro Paolo Muttoni e dallo stuccatore Carlo Bignetto, i quali si accingevano allora a riconfigurare completamente la cappella su commissione dei conti Thiene.

⁴⁵ “D’azzurro, al palo increspato d’argento” Rumor 1899, pp. 180-185.

⁴⁶ Perdute quelle originali, ora le nicchie accolgono tre sculture di fattura settecentesca, che raffigurano la *Madonna con il Bambino*, *San Giovanni Evangelista* e *San Simone* (M. E. Avagnina in *Pisanello. I luoghi del gotico...* 1996, p. 152).

⁴⁷ Sulle tombe di Umbertino e Jacopo da Carrara che, già nel coro della demolita chiesa padovana di Sant’Agostino, si fronteggiano oggi all’inizio della vasta aula degli Eremitani, si vedano Wolters 1976, pp. 35-36, 168-169 e quindi Spiazzi 2006 con precedente bibliografia.

⁴⁸ Sulla tomba Cavalli in Sant’Anastasia si veda Piccoli 2011 con bibliografia alla data.

chiamato in causa quale calzante pietra di paragone per il monumento Thiene in Santa Corona, che pure, da ultimo e a ragione, è stato ricondotto alla paternità del mestrino⁴⁹.

Come attesta il copioso e sostanzialmente coerente numero di opere assegnategli e come lascia credere la sua prolungata permanenza nella città scaligera, dove gli estimi ne registrano la presenza almeno sino al 1418⁵⁰, Antonio, figura dall'“entità stilistica solida”⁵¹, dovette produrre se non una vera e propria scuola, almeno un gruppo di artefici capaci di divulgarne capillarmente la ‘lezione’ con manufatti che recano indelebile la memoria delle sue sigle, tanto peculiari e su cui si avrà modo di tornare nello specifico con un’inedita restituzione⁵².

Di scuola si può altresì parlare a pieno titolo inoltrandosi nel Quattrocento vicentino. Fin dai primi lustri del secolo, infatti, come già anticipato, in terra berica si registra un singolare fervore dello scalpello, confermato dai testi scultorei giunti in gran copia sino ai nostri giorni. Testi che, finalmente, ci parlano di un indirizzo originale e testimoniano, pur nella loro episodicità, di una produzione abbastanza coerente, specie se rapportata a quella della vicina Padova, dove, sino all’arrivo di Donatello i cui insegnamenti si sarebbero riverberati nella seconda metà del secolo pure a Vicenza e ancor più nel suo contado⁵³, si realizzarono opere di qualità maggiore ma di stile meno omogeneo⁵⁴.

La scultura lapidea locale di questo periodo non può, forse, essere scagionata dall’accusa di provincialismo, ma le va di contro riconosciuto, quale importante attenuante, il fatto di essere, per la prima volta e per più di un aspetto, tutta ‘made in Vicenza’, partendo dal materiale impiegato: la morbida pietra estratta dalle cave dei

⁴⁹ Già Arslan aveva constatato come l’arca di Marco Thiene ripettesse, “nell’insieme e nei particolari, lo schema della tomba Cavalli” (1956, p. 60, sch. 309). L’ipotesi dello studioso, che ne assegnò la responsabilità a lapicidi veneziani *tout court* o per lo meno di educazione veneziana, è stata riconsiderata e rilanciata dalla Rigoni 1999a, p. 30, trovando quindi concorde la Franco 2004, pp. 299-300.

⁵⁰ Brugnoli 2011, pp. 7-8.

⁵¹ Ferretti 1994, p. 23.

⁵² Si veda il III paragrafo di questo capitolo.

⁵³ Per l’indubbia importanza della lezione donatelliana a Vicenza e nel contado si rimanda, in particolare, al capitolo III di questo studio.

⁵⁴ Wolters 1976, p. 98.

Colli vicentini, tanto docile al taglio quanto largamente sfruttata nelle costruzioni e nelle opere d'arte delle città venete di terraferma⁵⁵.

In un autentico caleidoscopio di esperienze, al sostrato più genuinamente veneto non mancano qui di mischiarsi, in un amalgama del tutto particolare, elementi lombardi ed esotici apporti d'Oltralpe: a dar conto della pluralità di orientamenti e delle molteplici sollecitazioni è la presenza, in contemporanea, di opere che esprimono personalità diverse. Da un lato vi sono, infatti, i lavori riconducibili a nomi consolidati nella letteratura, come quello di Nicolò da Cornedo, simpatico ritardatario di provincia, o come quello di Antonino da Venezia che, giunto all'ombra di Monte Berico dai fasti del cantiere del duomo di Milano assieme al padre Nicolò, dominò il panorama locale sino alla metà del Quattrocento e oltre; dall'altro, s'incontrano i lavori di artisti la cui identità è stata oggetto solo recentemente di una restituzione critica ed è per tanto ancora in via di definizione, come il Maestro dei Boccalotti. Aperture verso culture 'altre' si devono infine a maestri del tutto sfuggenti ma di chiara matrice oltremontana.

A maestranze di estrazione austro-boema sono state, infatti, giustamente ricondotte le 'belle' *Madonne* di Santa Maria di Fimon, di Santa Croce di Lapio e di Santa Giustina di Arcugnano, la cui frequenza in un'area piuttosto circoscritta della provincia – le località indicate appartengono tutte al comune di Arcugnano sui Colli Berici appena a sud del capoluogo – è stata messa in collegamento con la presenza *in loco* di sacerdoti tedeschi in anni compatibili con quelli della loro esecuzione (figg. 25-27)⁵⁶. Questi gruppi scultorei, d'impostazione saldamente piramidale e dalla severa frontalità, sono costruiti attorno a Vergini-regine dall'aria ieratica, che si fa più affabile

⁵⁵ Marchesini, Cavaletti 1980.

⁵⁶ Rigoni 1999a, pp. 40 e 43, n. 147. Sui presbiteri alemanni, che si succedettero alla guida delle parrocchie nella valle di Fimon tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Quaranta del Quattrocento si veda Maccà 1812-1816, V, p. 113 e ora Dal Lago 2008, in part. pp. 39-43. Una riflessione analoga, circa il possibile nesso tra un manufatto e un committente di primo Quattrocento ugualmente 'foresti', è stata proposta da Franco Barbieri, nell'introduzione al saggio di Aristide Dani sul *Complesso tardogotico di Monte Berico*, rieditato di recente in una raccolta di scritti dello stesso Dani. Oggetto di attenzione da parte di Barbieri è la *Pietà* dell'altare nella Penitenzieria del santuario mariano (in Dani 2008, pp. 126-127). Questo *Vesperbild* di ascendenza nordica, catalogato dall'Arslan, quand'era ancora su un pianerottolo della scala dell'annesso convento, come "opera di maestro tedesco del 1415 circa, riferibile alla zona salisburghese" (Arslan 1956, pp. 180-181, sch. 1271) e collegabile ad altri esemplari analoghi in Veneto, già a suo tempo censiti in Körte 1937 e quindi richiamati in Wolters 1976, p. 262, è appunto stato messo in relazione dal Barbieri a Gaspare di Gerardo "de Alamania" detto Testa, carbonaio originario della diocesi di Salisburgo, che nel 1449 si era ritirato nel convento di Monte Berico cui legò, in tre successivi testamenti, numerosi beni tra campi e rendite, come apprendiamo da Dani 1984a, pp. 593-594, n. 24 e 666-670 (ora anche in Dani 2008, pp. 141 e 212-216).

nell'esemplare di Arcugnano, dai lineamenti adolescenziali e dallo sguardo trasognato. Sedute su tronetti dai cuscini sollevati ai lati, queste *Madonne* si presentano ammantate di veli e vesti esuberanti di pieghe che, in un vero *tour de force*, ne obliterano le sottostanti anatomie, se non fosse per le ginocchia piegate imprimenti un diverso andamento alle falde del panneggio; in braccio tengono Bambini paffuti, senza veli, con le gambe incrociate e visetti tondi incorniciati da padiglioni auricolari piuttosto evidenti. In aggiunta a questi elementi, a tradire gli esotismi oltralpini in tali manufatti sarebbero però, soprattutto, i peculiarissimi basamenti, dove tra nemi schiumosi si affaccia un sole raggiato affiancato da riccioluti cherubini intenti a dispiegare cartigli⁵⁷.

Operoso in parallelo alle maestranze straniere, ma con radici ben piantate in Veneto, è invece il 'Maestro dei Boccalotti', nome convenzionale che gli deriva dal suo lavoro più conosciuto e ancorabile ad una data certa: il gruppo scultoreo, costituito dalla *Madonna con il Bambino* e due *Angeli cerofori*, che da sempre si conserva a Vicenza nell'oratorio dei Boccalotti (fig. 28). Il modesto edificio a capanna, finitimo alla chiesa di San Pietro, nell'omonimo quartiere cittadino al di là del fiume Bacchiglione, fu eretto quale sede di una confraternita di Battuti nel 1414, grazie al finanziamento del confratello e generoso benefattore Giovanni Boccalaro, noto anche come 'Zanino dei Boccalotti'⁵⁸. Vasaio e titolare di una fornace nel medesimo "burgo Sancti Petri"⁵⁹, egli concorse non solo alla costruzione ma anche alla dotazione della piccola fabbrica, cui offrì la *Madonna* che reca incisi sul basamento il millesimo 1415, il nome del donatore e l'impresa della sua arte: quella piccola brocca che si ritrova, pressoché identica, al colmo della ghiera sulla centina del portalino in facciata, scandita da formelle fittili nella confezione delle quali era appunto specializzato il fornaciaio Giovanni (fig. 29)⁶⁰. Secondo una tradizione critica datata agli anni Trenta del Novecento e definitivamente archiviata da Tiziana Franco con la messa a fuoco di una nuova personalità artistica cui riferire queste e altre opere collocate in diverse chiese del territorio, le sculture

⁵⁷ Rigoni 1999a, pp. 40-41.

⁵⁸ Sull'oratorio si veda ora la scheda di F. Barbieri, in *La carità a Vicenza...* 2002, pp. 46-48 con bibliografia alla data.

⁵⁹ Su Giovanni Boccalaro e sulla sua officina nel borgo di San Pietro si veda Mantese 1964b, pp. 649-650, 694 e 1037-1038.

⁶⁰ "HOC OPUS FECIT FIERI M[A]GISTER ÇANINUS A BOCALIBUS DE BURGO S[AN]CTI PETRI – MCCCCXV". Per una più ampia descrizione delle statue dell'oratorio vicentino si rimanda al IV paragrafo di questo capitolo.

dell'oratorio venivano comunemente assegnate a Niccolò da Venezia la vicenda del quale in terra berica, come si avrà modo di argomentare, è dunque ancora in buona parte da scrivere⁶¹.

Artefice non altrimenti noto, ma assai riconoscibile e ben inserito nel panorama locale, nelle sue sculture – per lo più immagini mariane se escludiamo i *Santi Bartolomeo e Giovanni Battista* nella cripta del duomo di Vicenza (figg. 30-31) e la *Santa Caterina d'Alessandria* con il *Santo re e cavaliere* in collezione privata fiorentina che solo di recente gli ha meritoriamente risarcito Aldo Galli (figg. 32-33)⁶² – il Maestro dei Boccalotti palesa una formazione compiuta tutta nel Veneto continentale e una fisionomia modellata sugli insegnamenti di Antonio da Mestre con l'opera del quale, come già è stato suggerito, affiora più di qualche tangenza⁶³. Entrambi si giovarono, ad esempio, della fortuna e dell'apprezzamento presso una committenza trasversale sia in contesti urbani sia in ambienti più defilati e provinciali. Non manca poi, nei due, il ricorso a soluzioni figurative e consuetudini stilistiche condivise. Comuni sono l'ostinato attaccamento, che nel Maestro dei Boccalotti sa aprirsi tuttavia verso più amabili gradevolezze, a una sicurezza di fattura, robusta e bonaria, di stampo ancora trecentesco; la riproposizione abbastanza fedele di alcuni elementi, che sembrano passare dal repertorio dell'uno a quello dell'altro, quali le caratteristiche basi poligonali modanate su cui poggiano tanto le figure dell'artista largamente operoso nel Vicentino quanto quelle del collega mestrino, oppure i croccanti cespi fogliati che, incassati nei fianchi dei troni su cui siedono le *Madonne* del Maestro dei Boccalotti, non paiono troppo distanti dalle analoghe soluzioni decorative adottate, sempre nell'ambito di Antonio da Mestre, nelle specchiature che scandiscono la predella del monumentale

⁶¹ Giulio Fasolo fu il primo che, riprendendo e argomentando con più ampio respiro una proposta già in parte affacciata nella *Guida di Vicenza* di Domenico Bortolan e Sebastiano Rumor (1919, p. 189), assegnò le statue dei Boccalotti a Niccolò da Venezia (Fasolo 1934b, p. 35). Da tale attribuzione la critica successiva non si è più sostanzialmente discostata avallando la proposta avanzata dal Fasolo: per la questione e i relativi riferimenti bibliografici si veda appunto Franco 2004.

⁶² A. Galli, in *A Taste...* 2015, pp. 8-15 e 133-135, sch. 1. Lo studioso propone con qualche cautela di riconoscere nel "sovrano munito di globo e spadone" la raffigurazione di San Sigismondo. Identificazione più che plausibile, alla quale non sarà inutile affiancare un'altra ipotesi e cioè quella che – come mi fa notare Chiara Rigoni che ringrazio – si sia di fronte ad un *San Luigi*: il piissimo re di Francia particolarmente legato a Vicenza per avere donato al vescovo Bartolomeo da Breganze (1200 ca.-1270) una spina della corona di Cristo, venerata e custodita in un ricco reliquiario, posto un tempo nella chiesa di Santa Corona ed oggi custodito al Museo Diocesano di Vicenza, per il quale si veda Avagnina 2000.

⁶³ Franco 2004, pp. 229-230.

dossale lapideo a ridosso dell'emiciclo absidale nell'abbazia di Villanova presso San Bonifacio, in provincia di Verona ma – dettaglio non trascurabile – afferente *ab antiquo* alla diocesi di Vicenza (figg. 34-37)⁶⁴.

I lavori del Maestro dei Boccalotti e, soprattutto, la loro diffusione sul territorio dimostrano come egli abbia goduto di un notevole credito nei primi quattro decenni del secolo condizionando pure i modi degli scultori della generazione successiva e in maniera ben più pervasiva di quanto non sia stato colto finora. Come ha ora posto acutamente in evidenza Aldo Galli, il Maestro dei Boccalotti ha, infatti, il suo naturale erede in quel Nicolò di Bartolomeo Garelli da Cornedo⁶⁵ che, scultore ampiamente attestato in terra berica sino alla metà del secolo, nel 1447 eseguiva e firmava la *Madonna con il Bambino* sull'altar maggiore della vecchia parrocchiale a Priabona di Monte di Malo (fig. 38), dove tornano – ne era consapevole e già lo sottolineava il Menato⁶⁶ – la robusta sodezza della plastica, la cordialità dei volti e ancora le grandi mani impigrite, con le dita lunghe e turgide, riscontrabili nel gruppo scolpito trent'anni prima nell'oratorio dei Battuti presso San Pietro (figg. 39-40). Nell'antica chiesa di Priabona cogliamo Nicolò in un “momento di particolare felicità creativa”⁶⁷ che illumina la sua produzione, più tipica e seriale, di tabernacoli e cibori, la cui cronologia si scala per un decennio sul finire del secondo quarto del Quattrocento⁶⁸. I manufatti,

⁶⁴ Sulla grande ancona scolpita nella abbazia benedettina di Villanova si tonerà sia nel III paragrafo del presente capitolo sia, soprattutto, nel III capitolo di questo studio.

⁶⁵ Il cognome di Nicolò da Cornedo ci è noto solo grazie ad un documento del 12 aprile 1496 e dunque ben più tardo rispetto al periodo della sua attività nel Vicentino. Allo scadere del secolo, suo figlio “Franciscus quondam Nicolai de Garellis de Cornedo lapicidae”, cittadino di Vicenza, abitava a Brendola, alle falde dei Colli Berici (ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4974, alla data, in Zorzi 1926, p. 64).

⁶⁶ Menato 1974-1976, pp. 185-187.

⁶⁷ F. Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, p. 30.

⁶⁸ Si va, infatti, dal tabernacolo nell'antica chiesa di Sant'Andrea a Trissino del 1438 (“1438 M. [NIC]HOLAUS CORNED FECIT”) al ciborio del 1448 (“1448 NICHOLAUS FECIT”) nella parrocchiale di Santa Maria Assunta di Carrè, nei pressi di Thiene. Nell'arco di questi due lustri incontriamo: il tabernacolo di Cornedo (“1440 M. NICHOLAUS FECIT DE CORNEDO”), già in una casa privata e poi murato nella sacrestia della chiesa di San Giovanni Battista per volere del conte Leonardo Trissino nel 1815; quello del Museo Civico di Vicenza (“1442 M. NICHOLAUS FECIT”), molto deperito e che verosimilmente proviene dal convento cittadino di Santa Lucia (F. Tasso, in *Catalogo scientifico delle collezioni III...* 2005, pp. 59-60, sch. 19); quello della sacrestia della parrocchiale di Sant'Andrea a Cereda di Cornedo (“[NI]CHOLAUS DE CORNEDO”), sul quale Menato 1974-1976, p. 184 leggeva il millesimo 1446, in alto a sinistra, laddove oggi, dopo il restauro, si vedono segnati il 1490, alludente forse a un qualche intervento difficile da identificare e, poco più sotto, ma in cifre meno eleganti, il 1649, quando il tabernacolo, non incontrando più il favore “di gusto e di cultura

laddove sopravvivono le iscrizioni, sono siglati con la data d'esecuzione e con la firma dell'artista, divenuta presto una sorta di sigillo di garanzia: il marchio di una bottega riconosciuta e assai richiesta per tale genere di lavori. Numerose sono le versioni di questo tema, di fatto standardizzate e gravate dall'insistita e poco originale riproposizione non solo del medesimo soggetto ma anche delle medesime scelte compositive. Lo schema si ripete dunque, pressoché identico a se stesso, con padiglioni cupoliformi impennacchiati, più o meno espansi, e innestati su capitelli pensili, sotto ai quali trovano posto il *Cristo passo* sorgente dal sepolcro e accompagnato dalle figure di *Santi* o da quelle di *Maria* e *Giovanni Evangelista* dolenti: personaggi sempre dai lineamenti piuttosto connotati, con visi dagli zigomi sporgenti ed espressioni corruciate, avvolti in panneggi che possono fluire in pieghe regolari oppure, benché solo episodicamente, gonfiarsi e farsi più generosi e morbidi (figg. 41-42). Caratteristiche queste che ricorrono pure nelle varie statue a tutto tondo scolpite da Nicolò: oltre alla succitata *Madonna* di Priabona anche quella nella piccola chiesa vicentina di Santa Caterina al Porto, alla confluenza di Retrone e Bacchiglione, con ai lati i simulacri di *Santa Caterina d'Alessandria* e di un *Santo vescovo* (figg. 43-44), e quella di *San Zeno* nella parrocchiale di Castello di San Giovanni Ilarione, restituita a Nicolò solo negli ultimi anni (fig. 45)⁶⁹. Proprio studiando quest'opera, Luca Fabbri ha avuto recentemente occasione di riconsiderare la figura dell'artista in rapporto alla coeva scultura vicentina e di formulare alcune stimolanti ipotesi volte ad ampliarne il catalogo. Foriera di nuove acquisizioni allo scultore è stata l'analisi delle peculiarità grafiche nelle iscrizioni che sistematicamente corredano il *corpus* garelliano: epigrafi in gotica maiuscola, dai segni nitidamente incisi e talora inseriti in appositi tracciati così da assicurarsi un'altezza uniforme delle singole lettere, evitando per lo più il ricorso ad

dell'epoca", sarà stato rimosso dalla chiesa e destinato ad altra collocazione (Barbieri 2013b, pp. 11-13). Ai modi di Nicolò da Cornedo rinvia anche il tabernacolo che al momento della sua pubblicazione da parte di Sebastiano Rumor si trovava "nella casa colonica della signora Angela Fiorasi vedova Zorzi" mentre oggi risulta irrintracciabile (Rumor 1924, p. 109 e tav. XXII).

⁶⁹ La statua è stata ripetutamente oggetto di attenzione da parte della critica negli ultimi anni a partire da Lora 1990, p. XXIV, fig. 26 sino ad arrivare a Fabbri 2013. Questi, nel dar conto della precedente segnalazione di Lora, dimentica però quella più recente e sostanzialmente non difforme di M. Vinco, in *Percorsi d'arte...* 2005, p. 7. Un regesto delle opere di Nicolò da Cornedo, disseminate un po' in tutto il Vicentino, quali la *Santa Margherita* nell'oratorio di Ca' del Vento di Durlo (Barbieri 1975, pp. 183-184) e i *Santi Nicola* e *Giovanni Battista* a Villabazana di Arcugnano (Rigoni in *San Nicola...* 2011, pp. 52-53, sch. 7) è in Fabbri 2013, da integrare tuttavia con i contributi di Wolters 1976, pp. 100, 106 e 275-276 e di Menato (1974-1976; 1979).

abbreviazioni e curando la realizzazione dei vari caratteri con esiti di grande chiarezza (fig. 46).

È questo il caso del *Sant'Antonio abate* posto sull'altare a lui dedicato nell'omonima chiesa di Marostica, addossato alla parete settentrionale, dove viene ricordato nell'inventario allegato alla relazione dell'ultima visita pastorale compiuta all'edificio sacro, il 3 agosto 1774, da un presule padovano, prima del passaggio della cittadina alla diocesi di Vicenza al tempo della Restaurazione (fig. 47)⁷⁰. Partendo dall'epigrafe dedicatoria incisa sulla base, che certifica il nome del committente, tale Gianpietro – forse di Marco⁷¹ –, e condivide le specificità da lui rilevate nelle scritte dello scultore di Cornedo, Fabbri ha riletto le caratteristiche morfologiche dell'opera, cogliendovi distintamente quei tic esecutivi che sono propri del Garelli: dall'espressione del volto, enfaticizzata nell'intaglio incisivo, ai grandi occhi allungati, dalle arcate sopracciliari angolose, alle rughe ai lati e subito sopra il setto nasale (figg. 48-49). In questo modo, lo studioso ha potuto ricondurre a Nicolò la realizzazione della statua che trae ispirazione da importanti modelli nel capoluogo berico rieditandoli quasi alla lettera.

Se, infatti, la gestualità, con la destra benedicente, alzata e innestata su un polso fuori asse rispetto all'avambraccio, è la stessa del *San Nicola* di Villalbalzana (fig. 50) e del *Santo Vescovo* di Santa Caterina al Porto, entrambi con la mano guantata e portata in avanti in atto di benedire (fig. 51), il viso del Santo di Vienne, invocato quale protettore del bestiame e intercessore contro le pestilenze, riprende invece le fattezze del *Padre eterno* nella grande pala lapidea eseguita per la cattedrale di Vicenza da Antonino da Venezia, con il quale Nicolò da Cornedo avrà di certo avuto una discreta familiarità

⁷⁰ ACVPd, *Visitationes*, XCVII, c. 567r: “Altare di Sant'Antonio Abate Titolare della Chiesa con statua di detto Santo con candellieri di ottone n° 6 e Croce Palme n° 4. Lampada ottone con Reliquia di detto Santo” (la relazione, e così pure il passo di nostro interesse, sono solo sunteggiati in Sartori 1986, p. 929, n. 66). Presso la chiesa, di fondazione tardomedievale, fu eretto nel 1425 un convento dei Frati Minori che venne soppresso e abbandonato nel 1656, quando fu affidata al clero secolare: restaurata nel XVIII secolo e consacrata nel 1838, divenne sede parrocchiale nel 1926 (Sartori 1986, pp. 927-928; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, pp. 453-454).

⁷¹ Lungo il basamento corre la scritta: “HOC OPUS FECIT FIERI ZANPETRUS MA[R]CI DE MAROSTICHA”.

se il 17 luglio 1434 presenziava al testamento di Fiore, prima moglie del collega (figg. 52-54)⁷².

E fuori del catalogo di Nicolò, va ricercato anche l'archetipo per la complicazione del panneggio nella statua marosticense, che pure si riscontra, benché meno elaborato, nella più tarda attività del nostro scultore. Come già osservato da Rita Padovani, ripresa poi da Chiara Rigoni e quindi da Luca Fabbri⁷³, il prototipo è costituito dalla scultura, di soggetto e dimensioni analoghi, attualmente conservata nella piccola cappella dell'Ospedale Civile di Vicenza, dove fu sistemata nel 1846 (fig. 55)⁷⁴.

Tale aulico modello, per cui la critica è concorde nel sottolinearne l'estraneità ai modi veneti e ancor più vicentini, è davvero notevole, anzitutto per la singolare creosità del panneggio con la tunica ed il mantello soprastante che avvolgono abbondanti e senza fare alcuna economia di tessuto il santo monaco, fondendosi nel cadere a terra tra ampie falde d'insolito turgore e afflosciandosi su di un piccolo basamento con fare sinuosamente pastoso (fig. 56). La scultura, senza dubbio un vertice e, apparentemente, un *unicum* nel contesto berico, sia in termini di eccellenza che di stile, è stata accostata dall'Arslan, senza che il suo giudizio sia stato in seguito smentito seriamente, ad opere del duomo di Milano⁷⁵.

⁷² Il 17 luglio 1434, "in sindacaria Sancti Laurentii in domo habitationis magistri Antonini lapicide [...] honesta domina Flos filia quondam Danielis filii olim magistri Hieronimi pezaroli civis Vincentie et uxor magistri Antonini lapicide de Venetiis habitatrix in dicta sindacaria dei gratia sana mente et intellectu, infirma aliquantumper corpore", disponeva di essere sepolta "apud ecclesiam maiorem Vincentie" e designava quale erede universale il marito "Antoninum lapicidam filium magistri Nicolai de Venetiis de sindacaria antedicta Sancti Laurentii". A chiudere l'elenco dei testimoni presenti era "Nicolao lapida quondam Bartholamei lapicida" (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1434, vol. 20, c. 158r, cit. in Zorzi 1926, pp. 52, 55 e quindi in Mantese 1964b, p. 912, nota 62).

⁷³ Padovani 1996-1997, pp. 294-302 e 346; *Ead.* 1999, p. 90; Rigoni 1999a, p. 40; Fabbri 2013, pp. 17-18.

⁷⁴ Arslan 1956, p. 6, sch. 31. L'opera, che proviene dall'antico ospedale di Sant'Antonio prospiciente la piazza del duomo, è oggi di fatto pressoché inaccessibile, inserita com'è nella nicchia dell'altare laterale destro, dove è occultata alla vista poiché abitualmente coperta dalla pala con *San Francesco Saverio accanto ad un malato* di Costantino Pasqualotto per la quale si veda Arslan 1956, p. 7, sch. 38. La scultura conobbe una discreta fortuna fungendo da modello per altre 'riprese' nel territorio vicentino. Derivanti dal prototipo cittadino sono, infatti, oltre alla statua di Marostica, anche quelle della parrocchiale di Camisino, frazione di Caltrano, nel Pedemonte a nord di Thiene (*Elenco dei principali monumenti...* 1881, p. 39), e del modesto oratorio dedicato a Sant'Antonio abate a Meledo, frazione di Sarego, nella zona sud-occidentale della provincia, al confine con il Veronese (Robusti 2012, pp. 12-13).

⁷⁵ Arslan 1956, p. 6, sch. 31 e quindi Rigoni 1999a, pp. 40; Franco 2004, p. 304; Fabbri 2013, p. 18, cui si rimanda.

Ed è probabilmente proprio da qui e da altre prove che parrebbero riconnettersi alla temperie artistica della grande impresa meneghina che si deve muovere, come si è incominciato di recente a fare, nel tentativo di riscrivere l'operato vicentino del già ricordato Nicolò da Venezia, appunto documentato nella fabbrica della cattedrale lombarda⁷⁶. È merito di Tiziana Franco avere ricapitolato, una decina di anni or sono, la vicenda critica dello scultore e averne ricostruito la fisionomia, evidenziando come il linguaggio popolare e certe disarmonie di fondo, avvertibili nelle statue nel Vicentino che gli venivano attribuite dalla letteratura, si coniugassero a fatica con il suo *background*⁷⁷. Prima di approdare a Vicenza, Nicolò è, infatti, attestato nel cantiere del duomo di Milano, fortemente connotato in senso internazionale e governato da una diffusa xenofilia che, portando all'arruolamento di artisti dalle più disparate regioni d'Europa, allora impiegati nella fabbrica insieme a maestranze venete e lombarde, aveva dato vita a quel particolare "esperanto plastico"⁷⁸ di cui nelle statue vicentine non si avverte alcuna indicativa eco. Esse all'opposto, sono – prima fra tutte la *Madonna dei Bocalotti* – prodotto della più schietta tradizione scultorea veneta e i loro modi, che non vengono mai del tutto meno ad un simile retaggio, mal si accordano con quelli di Nicolò, specie alla luce dei lavori milanesi che gli si possono riferire su base documentale. Accanto al padre Bernardo, valente architetto, ingegnere e scultore in legno attivo tanto a Milano quanto a Pavia, egli crebbe nell'ambiente ricco di stimoli, nonché di presenze 'foreste', della corte viscontea⁷⁹. Educatore in un simile contesto,

⁷⁶ La documentazione concernente le opere milanesi di Nicolò da Venezia, ricordato nei registri dei conti del Duomo dal 1399 al 1405, è ora ripresa in Franco 2004, pp. 299 e 309, nn. 11-17.

⁷⁷ Franco 2004, in part. pp. 289-305. La studiosa ha saputo raccordare la fortuna critica di Nicolò da Venezia, prima nettamente bipartita in interventi che avevano indagato ora l'attività milanese (Mariacher 1942a; 1942b), ora invece quella vicentina, senza approdare mai a una reale connessione tra i due momenti. In precedenza, nel coro unanime e pure un po' autoreferenziale della letteratura, che gli aveva riferito un numero cospicuo di opere soprattutto a Vicenza e nel circondario (Dani 1963; Puppi 1966; Dani 1998; Padovani 1999; Rigoni 1999a, pp. 34-39), l'unica voce dissonante era stata quella di Wolfgang Wolters 1976, p. 272. Nel suo fondamentale e imponente repertorio sulla scultura gotica veneziana, lo studioso aveva, infatti, rigettato tutte le attribuzioni avanzate nel Vicentino in favore di Nicolò da Venezia, lamentando la mancanza di qualsivoglia supporto documentario a sostegno delle varie proposte e, insieme, la difficoltà incontrata da molti nella definizione dell'opera dell'artista, anche sul fronte milanese.

⁷⁸ L'espressione è di Baroni 1944, p. 126.

⁷⁹ Per Bernardo da Venezia si veda Bianchi 1992 con bibliografia alla data. In un documento del novembre 1391, in cui viene pagato per la sua andata a Milano e per una sua consulenza presso il cantiere del Duomo, Bernardo da Venezia è citato come "intaliatori et magistro a lignamine" (Mariacher 1942, p. 13, n. 1). Sulla scorta di tale indicazione e di quella che si ricava dalla successiva delibera in cui i

Nicolò maturò uno stile segnato da morbide cadenze e ritmi fluenti, afferrabili nelle sculture che il vaglio attento e meditato della letteratura precedente, non disgiunto da precisi riferimenti documentari, ha consentito alla Franco di assegnargli oltre ogni ragionevole dubbio⁸⁰. Nell'elegante *Angelo con turibolo*, dall'aria snobisticamente aristocratica, nello sguancio esterno del finestrone centrale dell'abside del Duomo milanese (fig. 57), e nella *Santa Radegonda*, faticosamente rannicchiata sul suo peduccio nella cornice attorno alla XXVI finestra del transetto settentrionale (fig. 58) – benché si tratti di statue per cui, in ragione della collocazione a una notevole altezza da terra, sia oggettivamente complicato giovare di un esame ravvicinato –, si riscontra un goticismo accentuato e risolto davvero in chiave internazionale. I modi aggraziati delle figure e le pieghe cedevoli dei panneggi in queste e in altre opere documentate di Nicolò⁸¹ sono una spia evidente della seduzione su di lui esercitata dal nuovo linguaggio formale di matrice oltremontana, impostosi con l'avvento di maestranze francesi nel cantiere della cattedrale milanese⁸².

Inaspettate ricadute di queste tendenze si riscontrano anche in alcune sculture del territorio vicentino, ubicate in luoghi piuttosto defilati e che hanno quindi solo di recente ricevuto l'attenzione della critica. Si tratta di manufatti importanti e tra loro collegati in maniera straordinariamente coerente, dal piccolo rilievo nella sacrestia della chiesa di San Tommaso Apostolo a Santomio di Malo alla ben più imponente *Madonna con il Bambino* dell'arcipretale di Santa Maria di Montecchia di Crosara, centro e antica sede pievana della Val d'Alpone che, pur se in provincia di Verona, rientra nei confini della diocesi di Vicenza da cui da sempre dipende. Entrambi i manufatti sono stati

responsabili del cantiere milanese avevano stabilito di fare intagliare nel legno dallo stesso Bernardo “unam pulchram figuram Beatae Virginis Mariae cum filio suo in gremio”, in passato si era soliti assegnargli la scultura lignea, rinvenuta nell'Ottocento nei magazzini della cattedrale e attualmente nel Museo del Duomo, che raffigura appunto la *Madonna col Bambino*. L'opera è stata oggetto di un attento riesame da parte di Laura Cavazzini, che l'ha ora convincentemente ricondotta a un non meglio noto scultore del secondo quarto del Quattrocento, influenzato dai modi di Jacopino da Tradate (Cavazzini 2004, pp. 112-118 e fig. 157).

⁸⁰ Franco 2004.

⁸¹ Si tratterebbe, oltre che dell'*Angelo reggituribolo* e della *Santa Radegonda*, della *Santa Colomba* nella XV finestra del transetto meridionale, dell'*Angelo con cartiglio* del XIX finestrone absidale interno e dei due *Giganti*, rispettivamente di quello con cappello nel contrafforte del transetto nord (n. 76) e di quello seminudo con lungo bastone dell'abside (n. 52) (Franco 2004, pp. 300-303).

⁸² Per l'apertura all'arte d'Oltralpe e per l'attività di maestri francesi che, negli anni a cavaliere tra XIV e XV secolo, segnarono il passo favorendo l'affermarsi di una nuova fase nel cantiere del duomo di Milano si veda Cavazzini 2004, in part. pp. 39-53.

accostati convincentemente al nome di Nicolò da Venezia, per le assonanze rilevabili con i suoi lavori milanesi e con la temperatura che li informa.

Il primo, già segnalato da Chiara Rigoni a riprova degli influssi oltramontani nell'arte vicentina di inizio Quattrocento, che si sarebbero riverberati pure sull'ancona lapidea nel duomo di San Clemente a Valdagno, firmata nel 1445 dal tuttora enigmatico maestro Girolamo (figg. 59-60)⁸³, è stato riletto in una prospettiva leggermente differente dalla Franco. La studiosa l'ha infatti considerato come una corsiva derivazione dal più sofisticato riquadro, scolpito in pietra calcarea e di analogo soggetto, conservato al Metropolitan Museum di New York (figg. 61-62)⁸⁴. In entrambe le lastre, che presentano tra di loro leggeri scarti dimensionali e qualitativi – la cui entità non è comunque tale da respingerne a priori una esecuzione all'interno della stessa bottega⁸⁵ – è raffigurata una *Madonna con il Bambino* seduta su di un elaborato trono dai variegati trafori e modanature. Sopra il suo capo aureolato, due angeli con grandi ali piumate tengono sospesa una corona, di cui poco resta a Santomio: tutt'attorno si dispongono sei angeli musicanti dai volti paffuti e dalle vaporose acconciature. La piccola corte celeste, e ancor più la Vergine, sfoggia vesti qualificate da panneggi cedevoli, abbondanti e con gran dispendio di ricaschi, di vivace effetto pittorico che non disdicono con quanto ci è noto di Nicolò da Venezia⁸⁶.

Le similitudini con la *mise* di Maria nel rilievo del Metropolitan, insieme ad altre sigle che, non meno pertinenti, ricorrono tanto puntualmente nelle due opere da non poter essere casuali, hanno invece indotto Luca Fabbri a candidare Nicolò anche per la paternità della statua di Montecchia. In effetti, l'impressione suscitata da questa

⁸³ Rigoni 1999a, pp. 39-40. Sull'inafferrabile Girolamo e sulla pala plastica di Valdagno si avrà modo di tornare nel capitolo III di questo studio.

⁸⁴ Nulla si sa circa l'originaria ubicazione del rilievo, pervenuto al Metropolitan Museum con una donazione nel 1973 (inv. 1974.126.4). Per il pezzo americano, giudicato lavoro di ambito veneto, sono state a ragione evidenziate aperture in senso 'internazionale' e connessioni con la decorazione plastica del duomo di Milano e con l'arte oltralpina (Castelnuovo-Tedesco, Soultanian 2010, pp. 255-259, sch. 51 con bibliografia alla data). Caratteristiche che ben si coniugano con la lettura proposta per la piccola lastra scolpita di Santomio e che paiono confermare un'attribuzione a Nicolò da Venezia.

⁸⁵ Tanto la Franco 2004, p. 304 quanto il Fabbri 2013, p. 19, che per altro muove dalle osservazioni della studiosa, insistono – in modo decisamente eccessivo – su questo scarto, facendo del rilievo di Santomio una derivazione, interpretata più "in chiave veneta", di quello americano, eletto a modello. A ben guardare, si ha l'impressione di essere di fronte ad un prodotto certo più corvivo e meno squisito dell'altro, ma di fatto concepito all'interno di una stessa bottega, senza essere stato eseguito dalla medesima mano.

⁸⁶ Franco 2004, pp. 304-305.

Vergine, nobile ‘spoglia’ dell’antica pieve di cui doveva probabilmente adornare l’altare maggiore⁸⁷, è quella di una scultura di prim’ordine, dalla raffinata e non comune eleganza associata ad una sicura solidità di impianto (fig. 63). La sua qualità davvero sostenuta postula l’intervento di un artista di vaglia, ben superiore rispetto al livello degli artefici locali, quale fu appunto Nicolò, il nome del quale non sarà speso senza motivo anche per un’altra statua, praticamente gemella e non collegata prima d’ora alle opere qui discusse. Si tratta della *Madonna con il Bambino*, dalla vivace policromia, che, passata all’asta una trentina di anni fa quando si trovava in una collezione privata europea⁸⁸, si propone quale importante e ulteriore *trait d’union* tra il rilievo statunitense e la Vergine di Montecchia: manufatti con cui condivide più di un elemento, partendo da quella sorta di velo-cappuccio che copre il capo di Maria, incorniciandolo con la sua sinuosa bordura plissettata e lasciando appena in vista – nella parrocchiale della Val d’Alpone e nell’esemplare passato sul mercato antiquario – le piccole e lunghe ciocche serpeggianti dei capelli, affatto simili, per altro, alla barba ruscillante del *Sant’Antonio abate* nella cappella dell’Ospedale Civile di Vicenza che, a questo punto, non sarà azzardato riferire proprio a Nicolò (figg. 64-65)⁸⁹. Non meno precise sono poi altre riprese: dalla foggia della corona fiorita e del regale mantello di Maria, che si dipana sino a terra dove s’increspa inquieto in ondulati risvolti, alla posa e alle fattezze del Bambino, con le gambe incrociate sul ginocchio materno, le forme tornite e solidamente stereometriche, le orecchie ‘importanti’ innestate su una testina perfettamente sferoidale e rivestita di ricciolini che, più liberi a New York e nella *Madonna* passata all’asta, a Montecchia di Crosara diventano tante piccole e regolari spirali (figg. 67-68)⁹⁰.

⁸⁷ De Marchi 2012, p. 108.

⁸⁸ Con questa indicazione compare in Christie’s 1988, Lot n. 38, pp. 26-27. È tuttavia possibile un’ulteriore precisazione. Dalla consultazione delle cartelle della Fototeca all’Istituto Germanico di Storia dell’Arte di Firenze, dove si conserva una vecchia fotografia della *Madonna con il Bambino*, apprendiamo infatti che l’opera, al momento dell’acquisizione della sua riproduzione fotografica da parte dell’Istituto (30 marzo 1977), si trovava nella collezione A. R. Rochelt di Wohlen, nel cantone svizzero dell’Argovia.

⁸⁹ A margine del suo recente contributo, già Luca Fabbri informava del resto di come la scultura di Vicenza presenti “strette vicinanze, anche stilistiche” con quella di Montecchia (Fabbri 2013, p. 20, n. 1).

⁹⁰ Sono grato ad Aldo Galli per avere ragionato più volte con me su tali questioni, in particolare sulla parentela tra la *Madonna* di Montecchia di Crosara e quella venduta all’asta di Christie’s, nonché sulla proposta qui avanzata di attribuire a Nicolò da Venezia tanto le due sculture mariane quanto il *Sant’Antonio abate* nella cappella di San Bartolomeo presso il nosocomio di Vicenza.

Il nesso della scultura ora esaminata con il contesto berico, trascurato dalla critica sino alla glossa con cui Franco Barbieri chiudeva la sua introduzione alla riedizione dello storico saggio di Aristide Dani sulle origini e sulla diffusione dell'iconografia della Madonna della Misericordia in ambito veneto e principalmente vicentino, era stato invece già posto in evidenza nel catalogo della casa d'aste Christie's dove ad essere chiamato in causa non era però, come è invece opportuno fare, Nicolò da Venezia ma suo figlio Antonino con la sua *Mater Misericordiae* nella basilica dei Santi Felice e Fortunato a Vicenza (fig. 66, 69)⁹¹.

È questo il punto d'arrivo dell'arte del più giovane dei da Venezia che, a distanza di qualche tempo, tornò a confrontarsi con il medesimo soggetto che aveva affrontato nell'omologo gruppo, oggi veneratissimo sull'altare maggiore del santuario di Monte Berico ma nato, giusta l'intuizione di Antonio Magrini⁹², per la scomparsa chiesa cittadina di San Marcello, dove operava la pia fraglia dei Battuti dell'antistante e omonimo ospedale e dove – dato di qualche significato – Nicolò e Antonino erano sepolti (figg. 70-71)⁹³. La *Madonna* dei Santi Felice e Fortunato è una delle tre opere firmate da Antonino grazie alle quali, insieme ai documenti che ne attestano la presenza continuativa a Vicenza a partire dal 1421 e lo testimoniano appartenente alla locale

⁹¹ A corredo della scheda di vendita del 6 dicembre 1988 si trovano ricordate le perizie di John Pope-Hennessy (2 novembre 1971) e di Manfred Wundram (19 aprile 1972), concordi nel riferire ad Antonino da Venezia la *Madonna con il Bambino in trono* (Christie's 1988, Lot n. 38, p. 26): interessante legame, questo con la scultura della prima metà del Quattrocento vicentino, non sfuggito a Franco Barbieri che ne dà conto in Dani 2008, p. 29.

⁹² Magrini 1848, p. 157.

⁹³ Nel dettare le proprie volontà, il 10 aprile 1459, “domina Romana filia quondam Dominici Carelli quondam Maurici de Casalli et uxor quondam magistri Antonini lapicide habitatoris in sindacarie Sancti Laurentii”, seconda moglie di Antonino, stabiliva di essere sepolta in San Marcello “in sepulcro et monumento in quo sepultus fuit suprascriptus magister Antoninus maritus suus” (ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4744, c. 100r, in Zorzi 1926, p. 56). Il documento è importante poiché consente di stabilire che Antonino da Venezia morì tra la primavera del 1458, quando egli stesso aveva fatto testamento il 5 maggio (ASVi, *Notarile*, Galeotto Aviano, b. 21, fasc. III, cc. 31v-32v, in Zorzi 1926, pp. 56, 256-257), e quella dell'anno successivo quando Romana risultava appunto vedova. Dalle successive e ultime disposizioni testamentarie, che la donna dettò il 31 agosto 1463, apprendiamo infine che Antonino aveva avuto delle figlie, le quali, già morte, riposavano insieme al padre nella chiesa di San Marcello: “domina Romana filia quondam Dominici Caruli de Cassalli et uxor quondam magistri Antonini lapicide” chiedeva infatti di essere deposta “in sepultura in qua iacent magister Antoninus quondam eius maritus et filie suae” (ASVi, *Notarile*, Galeotto Aviano, b. 22, fasc. II, c. 104r, in Zorzi 1926, p. 56). Nello stesso luogo era inumato pure Nicolò da Venezia, come attesta il primo testamento dello stesso Antonino che, il 5 settembre 1439, stabiliva appunto di essere sepolto “ad ecclesiam Sancti Marcelli de Vincentia in sepultura sui patris et sue matris” (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1439, vol. 26, c. 111r, in Zorzi 1926, pp. 55 e 255-256).

corporazione di mestiere nel 1427⁹⁴, è possibile ricostruirne il profilo con più agio rispetto a quanto si deve fare con quello del padre, per il quale bisogna affidarsi essenzialmente, e per ora in via esclusiva, a pure valutazioni di carattere formale, mentre la scarsità estrema della documentazione rinvenuta relativa a Nicolò insinua il sospetto che il suo radicamento in città sia stato assai meno stabile di quello del figlio⁹⁵. Questi, dal canto suo, continuò, inesausto, a divulgare tra i Berici per almeno quattro decenni le eleganze del gotico cortese, alle cui aristocratiche ed estrose cadenze rimase sempre, sostanzialmente, fedele come denunciano le eleganze sinuose delle linee nei manti che avvolgono i personaggi principali e l'originale motivo polilobato a meandri serpeggianti che mira a riprodurre le nuvole paradisiache nell'*Incoronazione della Vergine*: la pala scolpita per la cattedrale di Vicenza ormai alla metà del secolo – reca infatti il millesimo 1448 – e ancora intrisa di umori internazionali⁹⁶. Qualche anno prima Antonino si mostrava invece assai meno ispirato, più debole e non all'altezza della situazione quando tentava di aggiornarsi su fatti nuovi, imitando maldestramente,

⁹⁴ Diversamente da quanto afferma Franco 2004, p. 309, n. 23, nel 1427 Antonino si iscriveva o comunque risultava già iscritto alla fraglia vicentina dei muratori e lapicidi. L'8 settembre di quell'anno, infatti, il nome di “magister Anthonius lapicida filius magistri Nicolai” è registrato in un lungo elenco ove figurano molti altri colleghi del da Venezia: “Haec sunt nomina illorum qui sunt de fraternalia muratorum civitatis Vincentie scripta super isto libro in MCCCCXXVII Indicione quinta die lune octavo septembris sub gastaldia Iussti Magistri Federici” (BBVi, *Sezione manoscritti*, ms. 181, cc. 25r e 28r).

⁹⁵ Le attestazioni documentarie di Nicolò da Venezia in terra berica sono poche ma soprattutto non illuminano sulla sua attività artistica. La prima presenza documentata del nostro risale al 1421: l'11 ottobre di quell'anno, Antonino stipulava con il convento di San Lorenzo di Vicenza un contratto di affitto per due case: a garantire per lui era appunto il padre (ASVi, CRS, *S. Lorenzo*, b. 821, n. 621). Di una delle due abitazioni, e più nello specifico della “casa pareata cupata solarata con corticella di dietro in Vicenza in Sindacaria di S. Lorenzo appresso la strada grande verso mattina”, Nicolò da Venezia era divenuto titolare in una data non meglio precisabile e comunque compresa tra il 1413 e il 1421. Un'annotazione a margine del contratto di livello della casa in questione, definito il 23 settembre 1413 tra i padri francescani di San Lorenzo e Domenico di Pietro “sartore”, attesta infatti che, in seguito alla rinuncia di tale Domenico, a lui era subentrato “Nicolò da Venetia tagliapietra” (ASVi, CRS, *S. Lorenzo*, b. 821, n. 546, in Puppi 1966, pp. 351-352 e 361-362, nn. 6-8). Dopo il 1421, cogliamo Nicolò solo il 20 settembre 1432, quando, di nuovo congiuntamente al figlio Antonino, acquisiva a livello un terreno e una casa nel borgo di San Felice (ASVi, *Notarile*, Giacomo Ferretto, b. 4568, c. 85v, in Zorzi 1926, p. 55). Sappiamo infine che la morte colse il da Venezia *seniore* tra il 1436 e il 1439. Il 14 maggio 1436, infatti, Antonino presenziava al testamento di Maria “filia quondam Gerardi Danielis de Arzignano” qualificandosi ancora come “filius magistri Nicolai lapidarii” (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1436, vol. 22, c. 104r, in Mantese 1964b, p. 912, n. 62): il 5 settembre 1439, invece, nel dettare per la prima volta le proprie volontà, Antonino stabiliva di essere sepolto in San Marcello, là dove riposavano la madre e il padre (cfr. nota 93 di questo capitolo).

⁹⁶ L'opera è appunto firmata dallo scultore e datata alla base del riquadro principale: “PER MI ANTONINI Q[UONDA]M NICOLI DE VENETIIS FACTUM FUIT HOC OPUS MCCCCXLVIII”. Sulla pala di Antonino e soprattutto sulle sue peculiarità tipologiche si tornerà nel III capitolo di questo studio.

nella sua *Vergine con il Bambino* tra i *Santi Pietro e Paolo* per il tempio francescano di San Lorenzo, la sofisticata *Madonna delle Grazie* nell'omonima chiesa cittadina (figg. 72-73)⁹⁷. Un'opera, questa, di qualità alquanto sostenuta che, attribuita dalla critica ad Antonino anche in un passato non troppo remoto, oggi, dopo le intuizioni di Wolters, precisate in seguito da Gentilini e quindi riargomentate dalla Franco⁹⁸, sappiamo essere invece strettamente legata alla produzione dell'*atelier* di quei Filippo Solari e Andrea da Carona, o meglio, di quei 'Maestri Caronesi' che, itineranti ed operosi un po' in tutta l'Italia settentrionale, dall'Adriatico al Mar Ligure, lasciarono propri lavori a Venezia come a Genova, a Ferrara come a Castiglione Olona⁹⁹.

Perfettamente a suo agio Antonino si dimostrò infine nella già ricordata *Madonna della Misericordia* di San Felice e Fortunato dove giunse dall'oratorio della Concezione presso il tempio francescano di San Lorenzo¹⁰⁰. Interessante opera di transizione, dove la temperie tardogotica che informa di sé l'intero *corpus* di Antonino si mitiga con un sentire in parte diverso e già umanistico, ravvisabile nel modo d'indagare e soprattutto di rendere la spazio, essa è concepita come un'autentica impalcatura architettonica ad

⁹⁷ Il gruppo scultoreo, posto sopra la mensa dell'altare nella prima cappella absidale a sinistra di quella maggiore nella chiesa di San Lorenzo, davanti ad una cortina lapidea sorretta da angeli, è firmato da Antonino sul basamento della Madonna: "HOC OPUS FECIT MAGISTER ANTONINUS DE VENECIIS". Sprovvisi di indicazioni circa la sua esatta cronologia, abbiamo tuttavia un indicativo termine *ante quem* per la sua esecuzione. Lo stemma crociato al centro della predella scolpita è, infatti, quello della Municipalità di Vicenza che commissionò dunque le statue e lo fece prima del 1443, quando il giuspatronato della cappella passò alla nobile famiglia Porto (l'intera vicenda è ora ricapitolata in Trevisan 2011, pp. 90-92). La *Madonna delle Grazie*, affiancata dalle statue tardocinquecentesche di *San Girolamo* e della *Maddalena* è inserita al centro dell'edicola dell'altare maggiore – datato 1581 – nella piccola chiesa delle Grazie, oggi proprietà, insieme all'annesso convento, dell'Istituto Nicolò Rezzara di Vicenza (Barbieri, Cevese 2004, pp. 683-686).

⁹⁸ Wolters 1976, pp. 99, 285; Gentilini 1997, pp. 69-70; Franco 2004, pp. 305-308. In favore di Antonino si erano espressi già Baroni 1955, pp. 747-748 e Puppi 1966, pp. 358-361, mentre in anni ben più recenti Dani 1998, p. 471 e Padovani 1999, pp. 93 e 102, n. 33.

⁹⁹ Gli unici nomi emersi sino ad oggi dalla carte, in relazione ai lavori di questa bottega, sono quelli dei ticinesi Filippo Solari e Andrea da Carona. Del tutto inverosimile è che un'attività dalle coordinate geografiche tanto estese possa risolversi soltanto nelle due identità ora richiamate: per tali ragioni, nella letteratura è invalso l'uso della più ampia e inclusiva etichetta di 'Maestri Caronesi', cui ricondurre l'assai vasto catalogo riunito dagli studi, specie negli ultimi due decenni. Sull'argomento si vedano, in particolare, lo studio seminale di Giancarlo Gentilini (1997) e i successivi approfondimenti di Aldo Galli (2009 e 2014). Sul fronte dell'attività in terra veneta di questa rinomata *équipe* si vedano poi anche Markham Schulz 1997 e Franco 2007.

¹⁰⁰ La scultura reca alla base una scritta oggi frammentaria che tuttavia può essere completata, anche in ragione della lettura che ne davano Magrini 1848, p. 157, n. 1 e Zorzi 1926, p. 54, come segue: HOC OPUS [FECIT] M[AGISTER] AN[TONINUS]. Per le vicende dell'oratorio della Concezione, piccolo edificio a ridosso del transetto orientale della chiesa di San Lorenzo demolito nei primi anni del Novecento, si vedano Trevisan 2009, pp. 210-213, *Id.* 2011, p. 64 e ora anche Ceraso 2015, pp. 84-87.

accogliere i fedeli che si stringono a lei, scorciati prospetticamente e raffigurati vivacemente con intenti quasi ritrattistici, animati come sono da una gestualità variegata e da una colorita mimica facciale (fig. 74). Maria, nelle superfici fluide e polite del panneggio, nel viso allungato e innestato sul collo cilindrico e nelle mani tanto elegantemente definite che si flettono regali a squadernare il sipario del suo ampio mantello a mo' di cupola, rappresenta ormai un'innequivocabile, pur non senza qualche ambiguità, "apertura verso l'avvenire"¹⁰¹.

Un avvenire che avrà altre opere ed altri protagonisti e che, per affrancarsi dagli ormai fiacchi ed estenuati goticissimi di Antonino, tornerà ad aprirsi all'esterno, ampliando i propri orizzonti ed importando nuovi linguaggi e nuovi artisti 'foresti', capaci di 'vicentinizzarsi' a loro volta e di inaugurare, fra più di un'esitazione, un nuovo capitolo per la scultura berica.

I. 3. Un Santo vescovo senza storia e una proposta per Antonio da Mestre.

Relegata oggi in un locale di servizio dell'antico convento di Santa Maria del Cengio, eretto sullo sperone roccioso – la 'cengia' appunto – che sovrasta l'abitato di Isola Vicentina, poco a nord di Vicenza, si conserva un'interessante quanto negletta scultura (fig. 75)¹⁰². La mitria calzata sul capo e il pastorale tenuto nella sinistra qualificano il *Santo* effigiato come un vescovo, che *in loco* si tende ad identificare con *San Germano*, particolarmente venerato dagli Isolani i quali gli dedicarono un oratorio ora non più esistente¹⁰³. Scolpita in pietra tenera, si presenta in uno stato di

¹⁰¹ Dani 1963, p. 62 ora ried. in Dani 2008, p. 58.

¹⁰² Di antica fondazione, la chiesa del Cengio fu unita nella seconda metà del Trecento all'Arcidiaconato della Cattedrale di Vicenza, da cui iniziò a dipendere: della sua cura veniva infatti investito *pro tempore* un canonico cittadino. Alla metà del Quattrocento, mentre il giuspatronato sulla chiesa passava alla nobile famiglia Porto, vi si stabilirono i frati dell'ordine di Santa Brigida sostituiti, nel volgere di appena qualche anno, dai frati dell'ordine dei Canonici Regolari Lateranensi, che rimasero ad Isola Vicentina sino alla soppressione dei monasteri dell'ordine, da parte della Serenissima, nel 1771. A distanza di un secolo, i Porto, che continuavano a mantenerne il patronato, assegnarono la chiesa e l'annesso convento ai Servi di Maria che, al principio del Novecento, vi si insediarono. Sulle vicende del convento si veda *Santa Maria del Cengio...* 1996 ed anche, soprattutto per la storia più recente, Berlaffa 2000, in part. pp. 220-233.

¹⁰³ Le misure della statua sono 100 x 28,5 x 16 cm. La devozione per San Germano a Isola Vicentina data a partire dal 1444: in quell'anno, infatti, il 28 maggio – giorno in cui il calendario liturgico commemora il santo vescovo – un violento evento meteorologico si abbatté sul borgo seminando rovina. In memoria di

conservazione complessivamente discreto, nonostante le varie scheggiature in corrispondenza del piccolo basamento modanato e della punta del naso del santo e la ben più vistosa mancanza di parte delle falangi della mano destra. Tra le pieghe ai bordi della casula, con stolone e collo decorati da un motivo a tratti incrociati che disegnano delle minuscole losanghe, si conservano sbiadite tracce della rifinitura policroma.

Del tutto ignota agli studi, la statua è pervenuta al convento in data imprecisata nel corso del Novecento. Sistemata un tempo in spazi importanti per la vita conventuale e dunque più accessibili quali la sala capitolare e la biblioteca del complesso, fu poi definitivamente occultata con l'attuale collocazione¹⁰⁴. Sin qui i pochi dati certi e rintracciabili sul passato – per altro recente – dell'opera, che sembra non avere, o quasi, una sua storia.

Fonti orali la vorrebbero proveniente dal succitato oratorio di San Germano: piccolo edificio attiguo alla chiesa parrocchiale di Isola, costruito a inizio Seicento a spese della comunità sul sito di una preesistente cappella con la medesima titolazione¹⁰⁵. Legata alla confraternita dei Battuti e, successivamente, a quelle di San Pietro e del Santissimo Sacramento, la chiesetta conobbe un progressivo declino a partire dalle soppressioni napoleoniche che abolirono le corporazioni religiose di cui era stata

tale calamità naturale, il 30 aprile 1492, venne istituita la Confraternita di San Pietro Apostolo, dedita a pratiche proprie delle associazioni di flagellanti o battuti. Nella premessa del documento in cui si stabiliscono le norme di appartenenza a tale sodalizio si menziona esplicitamente la “grandissima tempesta con tanto impeto et vento terribilissimo che distrusse tutte le biave, et cavò li arbori da terra di detta villa rovinando et fracassando ogni cosa, et particolarmente cascarono in circa otto case da coppa et paglia. Dove per racordanza di tal caso, et per la ferma et viva speranza che tengono nel Signore Iddio benedetto, nella Gloriosissima Virgine Madre Maria, et nel Glorioso Apostolo San Pietro Protettore di detto Commune di Isola, che per l'avenir li habbia da guardar da tali casi; concordemente et con molta divotione et reverentia si risolvertero di erigger una Confraternita sotto il Nome del Glorioso Apostolo San Pietro Protettore” (ASVi, CRS, *S. Marcello*, libro D, c. 76r). I fatti ora ricordati tendono a fissare al 1444 un preciso *terminus post quem* per la diffusione del culto di San Germano ad Isola Vicentina: un dato però da considerare nell'identificazione del *Santo vescovo* rappresentato nella scultura del Cengio, che, dal canto suo, va certo ancorata ad una cronologia più alta.

¹⁰⁴ Allo scadere degli anni Settanta, la statua era ospitata nella sala capitolare, mentre in seguito fu spostata dapprima nella biblioteca (1984) e quindi nell'archivio del convento (1997). Sono grato ad Albano Berlaffa e a padre Giorgio Vasina per i puntuali ragguagli sugli spostamenti della scultura negli ultimi decenni.

¹⁰⁵ A commemorare la riedificazione della chiesetta, fu posta, in facciata, la seguente iscrizione: “DEO OPTIMO MAXIMO DIVOQUE GERMANO EPISCOPO COMMUNITAS INSULARUM EX VOTO DICAVIT ANNO DOMINI MDCV”.

sede¹⁰⁶. Danneggiata durante la Grande Guerra, quando fu ridotta ad acquartieramento per i militari, finì demolita nel 1925¹⁰⁷.

Scorrendo le visite pastorali non si rintraccia però alcun elemento utile a suffragare l'accennata ipotesi circa una possibile provenienza della scultura dal luogo di culto, fra i cui arredi non è mai segnalata alcuna immagine di San Germano. È altresì costante, da parte dei visitatori vescovili, la registrazione di quella della Vergine, collocata sull'unico altare dell'oratorio¹⁰⁸. Appare tuttavia davvero singolare che nel corso dei secoli non sia esistita nessuna testimonianza visiva della devozione al santo cui per altro la chiesetta era stata dedicata. Per avere un'icona di San Germano si sarebbe dovuto attendere il Novecento, quando, per l'oratorio eretto sul fianco settentrionale del presbiterio della nuova chiesa parrocchiale di Isola Vicentina, ricostruita tra il 1897 e il 1904, venne appunto acquistata una statua rappresentante il Santo.

Se poco o nulla sappiamo in definitiva sul luogo cui era destinata in origine e sull'esatto itinerario che essa seguì per approdare al Cengio, la scultura non fatica invece a trovare una sua precisa collocazione quanto a coordinate cronologiche e stilistiche. Si tratta, infatti, con tutta evidenza di un'opera di primo Quattrocento che si situa senza fatica in un *milieu* assai prossimo e sensibile all'arte del già richiamato Antonio da Mestre. Ieratico e bloccato in una posa poco sciolta, il nostro *Santo Vescovo* incarna i medesimi modelli delle figure tratte dal repertorio, non molto variegato, del mestrino. Al suo catalogo rinviano le grandi mani inarticolate, qui avvolte in pesanti guanti che si concedono la vezzosa guarnizione di una nappa frangiata; il portamento e la perfetta frontalità della figura; l'espressione indefinita e inaccessibile; il motivo ornamentale degli inserti ricamati sulla casula e sul camice sottostante che non è dissimile – ad esempio – da quello lungo la cintura e lo scollo della veste della *Madonna delle Grazie* di Rovigliana (figg. 76-77) o da quello che sottolinea le

¹⁰⁶ Del primo oratorio resta traccia documentaria nel verbale dell'assemblea municipale dei capifamiglia di Isola che si tenne appunto “in ecclesia Batutorum prope sacratum ecclesie plebis Sancti Petri” il 30 aprile 1531 (ASVi, *Notarile*, Giovanni Battista Abriani, b. 367, fasc. 5, c. 16).

¹⁰⁷ Berlaffa 2000, pp. 240-241 e *Id.* 2014, pp. 30-32.

¹⁰⁸ ACVVi, *Visitationes*, b. 9/0561, c. 260v (6 maggio 1658); ACVVi, *Visitationes*, b. 16/0568, libro III, c. 113 (28 settembre 1744); ACVVi, *Visitationes*, b. 17/0569, cc. non numerate, alla data (25 ottobre 1769); ACVVi, *Visitationes*, b. 20/0572, alla data (17 maggio 1789); ACVVi, *Visitationes*, cc. non numerate, alla data (26 settembre 1823).

rifiniture dei paramenti sacri nei Santi dell'ancona scolpita, in pietra di Nanto, nell'abbazia di San Pietro di Villanova. Ancona rispetto alla quale, specie nella figura centrale di San Pietro, la scultura di Isola Vicentina si segnala per una perfetta sovrapposibilità¹⁰⁹.

Barbuto, solenne e maestoso, il tipo facciale del *Santo Pontefice* di Villanova è il medesimo di quello del *Santo Vescovo*, il quale, per altro, indossa vesti liturgiche e abbraccia un pastorale – emblematico è il ricciolo terminante in una testa di drago – che, nella foggia, sono identici all'analogo 'corredo' di *San Nicola* nell'ancona scultorea sambonifacese (figg. 78-81).

Non sarà irrealistico, in definitiva, considerare la statua nel convento di Santa Maria del Cengio come un nuovo, ancora inedito, prodotto della prolifica bottega di Antonio da Mestre che, da vero imprenditore della scultura, proprio attraverso simili manufatti contraddistinti dalla riproposizione di un campionario limitato di forme, atteggiamenti ed espressioni, seppe diffondere il suo linguaggio semplice ma efficace. Dipendente da pochi e ben rodati schemi, quel suo stile popolaresco e un po' *naif*, irradiato da Verona, sua città d'elezione, venne divulgato nel circondario, incontrando un ampio consenso e raggiungendo, tramite la sua *équipe* e vari collaboratori, numerose località tanto nel contado veronese quanto nella zona montana e pedemontana del Vicentino occidentale.

I. 4. Quando l'abito fa il monaco. Qualche nota sulla 'Madonna' dei Boccalotti a margine del recente restauro.

Se, prendendoci la licenza di parafrasare la massima antica ed universalmente nota, può dirsi che "sculptura non facit saltus", da Antonio da Mestre – l'abbiamo visto – si passa senza soluzione di continuità, o quasi, al Maestro dei Boccalotti.

Le statue del piccolo oratorio vicentino nelle immediate adiacenze della chiesa di San Pietro rappresentano, proprio insieme alle arche Thiene di Antonio da Mestre in Santa Corona, l'episodio con cui si apre la storia della scultura quattrocentesca a Vicenza e anche per questo – al di là del venir meno di quel 'nobile' *pedigree* che la

¹⁰⁹ Per la pala plastica di Villanova, su cui si ritornerà anche del III capitolo di questo studio, si vedano Cesco 1999, pp. 105-107 e *Antonio da Mestre...* 2008, pp. 17-20, sch. 1 con bibliografia precedente.

paternità di Nicolò da Venezia, oggi ormai insostenibile, un tempo gli garantiva – al gruppo dei Boccalotti si riconosce ancora uno *status* del tutto particolare all’ombra di Monte Berico.

Le tre sculture che, come anticipato, rappresentano la *Madonna con il Bambino* e due *Angeli cerofori*, dovevano essere in origine collocate, secondo il Fasolo, sull’altar maggiore dell’oratorio¹¹⁰. La *Vergine*, stante e leggermente inarcata, regge il Bambino con la sinistra mentre flette la destra a trattenere, ed insieme a esibire, un fiore, di cui si conserva oggi soltanto lo stelo e che, stando a quanto avviene nelle *Madonne in trono* riconducibili al suo scalpello¹¹¹, doveva essere con tutta probabilità una rosa. Il piccolo Gesù, in atto di benedire con la manina destra cui mancano parti delle falangi, stringe nell’altra una mela o una melagrana. I due Angeli laterali, eleganti paggi in dalmatica, tengono ognuno un candeliere, dal fusto a tortiglione su cui si avvita una piccola fascia a puntine di diamante.

Il restauro delle tre sculture, portato a termine nel gennaio del 2015, se da un lato ha contribuito solo in parte a stemperare quell’impianto poderoso e pure un po’ greve che connota la Vergine e a cui non si sottraggono nemmeno le altre statue ad essa collegabili nella provincia vicentina, dall’altro invita a ripensare la fisionomia del Maestro dei Boccalotti.

Con la rimozione di ben nove strati di ridipinture¹¹², il recente recupero ha infatti restituito al gruppo scultoreo valori plastici prima non percepibili e, soprattutto, ne ha reso di nuovo apprezzabile la policromia originaria, consentendo inoltre di afferrare in pieno quanto essa risulti oggi, ed ancor più dovesse essere al principio del XV secolo, parte sostanziale e qualificante delle statue. Nella conseguente ‘riscoperta’ dell’opera, emergono con evidenza l’eleganza, quasi anche un po’ snob, di certi atteggiamenti e di certi profili, come quelli dell’angelo di sinistra con i suoi corposi boccoli all’insù (figg. 82-83), nonché la particolare cura nel trattamento delle pieghe: espediente con cui l’artista riesce ad accordare alle figure cadenze e ritmi lineari più garbati. Ecco allora le

¹¹⁰ Fasolo 1934b, p. 35. Ora, sopra l’altare, è un riquadro affrescato con la *Pietà tra i Santi Pietro e Paolo*, datato appena dopo la metà del Quattrocento e caratterizzato, quale “connotato più significativo”, da una “netta adesione ai canoni espressivi squarcioneschi” che si traduce qui in una cifra qualitativamente molto corsiva e poco sostenuta (Tanzi 1990, p. 603).

¹¹¹ Si veda il paragrafo successivo.

¹¹² Archivio Restauri della Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici ed Etnoantropologici per Verona, Rovigo e Vicenza, *Vicenza, Oratorio dei Boccalotti*, Relazione tecnica finale intervento di restauro 2015.

vesti dei due messi celesti animarsi in rigonfiamenti blusanti e arricciati in ripetute creste in corrispondenza dei fianchi e o il panneggio della Madonna cadere più generoso, creando orli morbidi e sinuosi. Non sarà poi inutile rilevare l'acribia con cui viene indagato l'abbigliamento che acquisisce una fondamentale importanza figurativa. L'inattesa sensibilità materica e l'accuratezza nei dettagli più minuti con cui sono resi i tessuti e gli elementi ornamentali risentono di fatti artistici di più ampia portata che prima parevano a stento sfiorare le nostre statue e che invece oggi presentano inaspettate e sorprendenti tangenze con alcuni testi pittorici contemporanei.

Le stoffe e i *patterns* decorativi, dai motivi fitomorfi a goccia – quasi fiori di cardo¹¹³ – dell'abito color avorio della Vergine agli esili *ramages* dorati a punta di pennello che si stagliano sia sul fondo scuro del suo manto, internamente foderato con un tessuto rosso a righe, sia sulle tonacelle degli angeli, hanno il proprio corrispettivo nelle opere del pittore Battista da Vicenza. Primo artista a emergere dall'indistinto anonimato dei secoli precedenti, chiamato di frequente in causa dalla critica e quindi divenuto nel tempo responsabile di un catalogo abbastanza vasto e pure oltremodo inflazionato, Battista è il principale attore, in ambito vicentino, della stagione che va dal tardo Trecento sino al quarto decennio del secolo seguente¹¹⁴. Nel 1404, anno 'fatidico' della dedizione di Vicenza a Venezia, era lui a firmare il polittico eseguito su commissione di Ludovico Chiericati per la chiesa di Sant'Agostino, nell'immediato suburbio cittadino (fig. 84)¹¹⁵. Nella grande ancona dipinta, nell'ampio tendaggio rosso operato d'oro che fa da schienale al trono di Maria, si ritrova una decorazione molto simile a quella che impreziosisce la veste indossata dalla *Madonna* dei Boccalotti (figg. 85-86). Gli stessi viticci dorati sulle dalmatiche degli *Angeli reggitorciera* che accompagnano la Vergine nell'oratorio vicentino poi non si differenziano molto dai

¹¹³ La scelta del fiore di cardo, motivo per altro largamente impiegato nella confezione dei tessuti quattrocenteschi (Orsi Landini 2006, in part. 47-52), e quella delle rose e delle rigogliose spighe di amaranto trattenute abitualmente dalle *Madonne* del Maestro dei Boccalotti non sarebbero casuali viste le valenze religiose e i significati cristologici di tali piante, alludenti al destino di Cristo e alla conseguente redenzione dell'umanità (Levi D'Ancona 1977 e Charbonneau-Lassay 1995).

¹¹⁴ Per Battista da Vicenza, dopo l'elenco di opere da lui firmate o a lui attribuibili stilato già in Cavalcaselle, Crowe 1887, pp. 198-199, 216-219, si vedano in particolare gli studi di Aristide Dani, tornato più volte sull'argomento (Dani 1961a; 1961b; 1963; 1971), e i più recenti Cozzi 1989, Lucco 1992.

¹¹⁵ Sull'opera, firmata e datata "OPUS FACTUM VINCENTIE COMMISSIONE MAGNIFICI LUDOVICI DE CHIEREGATIS IN MCCCC QUARTO XII INDICTIONE", si veda E. Avagnina, in *Catalogo scientifico delle collezioni I...* 2003, pp. 123-125, sch. 10 con bibliografia alla data.

moduli decorativi dei mantelli indossati dalle figure dei *Santi* (figg. 87-88), rappresentati a mezzo busto su alcune tavolette che, convincentemente assegnate a Battista e spettanti ad un polittico disperso e smembrato, si conservano oggi alla Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati a Vicenza¹¹⁶. E i riflessi di un evidente dialogo con fatti della pittura berica più e meno coeva si colgono infine anche nello speciale interesse riservato dal Maestro dei Boccalotti al fascino mondano e prezioso di particolari quali la corona gigliata, di cui l'ultimo restauro ha riportato in evidenza gli inserti colorati a mo' di gemme e smalti, e il velo su cui è calzato il diadema. Corto e impreziosito da righe orizzontali dorate, esso ammicca alla produzione auroserica lagunare come testimonia la ripresa del medesimo modulo tessile nella *Madonna della rosa*, "caposaldo della fase finale, ormai 'internazionale', dell'attività di Lorenzo" Veneziano (figg. 89-90)¹¹⁷.

Anche alla luce di simili osservazioni, suggestive quanto interlocutorie, è ora possibile – riteniamo – inquadrare meglio l'autore del gruppo commissionato dal fornaciaio Zanino. Il nostro è sì un *petit maître* di provincia, incapace di recidere completamente i ponti con la tradizione trecentesca e di abbracciare in maniera compiuta il nuovo verbo 'internazionale', ma tenta a suo modo di aggiornarsi e, magari arrancando un poco, approda ad una declinazione affatto personale di quel linguaggio cui innegabilmente s'ispira, producendosi qui in una sorta di affabile 'vernacolo cortese'. Una parlata dialettale ma non per questo priva di una sua gustosa *verve* tanto da non lasciare insensibile lo stesso Antonino da Venezia se è vero che – aspetto su cui occorrerà tornare prima o poi – le modulazioni dei panneggi, le paffute stesure dei volti con i grandi occhi spalancati e le *coiffures* degli *Angeli cerofori* dei Boccalotti trovano palmari corrispondenze proprio nei loro colleghi cantori schierati ai lati

¹¹⁶ Del disperso polittico sopravvivono oggi complessivamente sedici tavole: quattordici con vari *Santi* a mezza figura e due con la *Madonna* e *San Giovanni Evangelista* dolenti, verosimilmente destinati ad affiancare un perduto *Crocifisso* nella cuspide sommitale. A metà Ottocento, quando furono acquisiti dal museo, i pannelli erano assemblati in un'originale composizione, dove, entro una rigogliosa carpenteria goticheggiante, facevano da predella e da registro superiore alla *Dormitio Virginis tra i Santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova*, che Paolo Veneziano aveva eseguito per l'altar maggiore nel tempio francescano di San Lorenzo a Vicenza: montaggio arbitrario sopravvissuto almeno fino ai primi del Novecento. Sulle tavole di Paolo Veneziano e di Battista da Vicenza e sulla loro complessa vicenda conservativa si vedano ora rispettivamente Avagnina, in *Catalogo scientifico delle collezioni I* 2003, pp. 102-105, sch. 1 e Rigoni, *Ivi*, pp. 117-123, sch. 9 con bibliografia alla data.

¹¹⁷ Guarnieri 2011, p. 25. Per Lorenzo Veneziano, documentato dal 1353 e sino al 1379, si veda Guarnieri 2006. Sulla *Madonna della Rosa*, oggi al Louvre, si veda nello specifico Guarnieri 2006, pp. 212-213, sch. 42.

dell'*Incoronazione di Maria* scolpita per il duomo di Vicenza da Antonino “quondam Nicoli de Venetiis”¹¹⁸.

I. 5. Sette sorelle per un maestro: le ‘Madonne’ dei Boccalotti.

A ratificare la fortuna goduta in terra berica dal Maestro dei Boccalotti e dalla sua personalissima vulgata del lessico tardogotico, di fatto piuttosto timida e cauta di fronte al ‘nuovo’ ma capace di ingentilire in lui la forte componente trecentesca con qualche calligrafica concessione, sono le numerose redazioni delle sue Vergini in trono. Messo a punto questo modello tipologico, che evidentemente incontrava il favore della committenza da cui era richiesto, l’artista lo reimpiegò infatti a livello seriale.

Restando entro i confini delle attribuzioni più pacifiche e che hanno trovato maggiori consensi presso la critica, il gruppo conta attualmente sei esemplari. Alle statue già note di Arzignano, di Lerino – nel comune di Torri di Quartesolo –, di Marostica e del duomo di Vicenza, riferite in passato a Nicolò da Venezia e quindi riversate ora giustamente nel catalogo del Maestro dei Boccalotti, si sono oggi aggiunte, grazie alle persuasive proposte di Aldo Galli, quella della collezione Cini nel Castello di Monselice ed un’altra comparsa di recente sul mercato antiquario (figg. 91-92)¹¹⁹.

Nate tutte per essere policromate, queste sculture presentano oggi ridipinture falsanti che le appesantiscono e ne alterano in parte i valori formali. Ciò non impedisce tuttavia di cogliere appieno le serrate affinità tra di esse e la consanguineità che le lega: troppe e troppo puntuali sono tra loro le analogie tanto iconografiche quanto esecutive. Identici sono l’impianto solido delle figure e la calma serena e misurata dei gesti, ripetuti e sempre uguali. Alla lettera vengono ripresi i colli carnosì e segnati come da un accenno di gozzo delle Madonne, le falde regolari e inerti delle loro vesti, trattenute da cinture appena sotto i piccoli seni, i loro ampi mantelli che, ancorati sul capo dalla corona, le ricoprono praticamente dalla testa ai piedi creando, tra le loro ginocchia, un caratteristico addensamento di pieghe dalla forma triangolare. Precisa è la

¹¹⁸ Così Antonino firmava, nel 1448, la sua pala scolpita nella cattedrale vicentina. Per il testo completo dell’iscrizione si rimanda alla nota 93 di questo capitolo.

¹¹⁹ A. Galli, in *A Taste...* 2015, pp. 8-15 e 133-135, sch. 1.

riproposizione della fisionomia dei Bambini, raccolti nel grembo materno, con la destra benedicente e con la sinistra sempre impegnata ad afferrare qualcosa: un frutto di melograno o un uccellino. Formule stereotipe ricorrono però anche in particolari meno appariscenti come le nappine che ingentiliscono i cuscini dei loro seggi, nei fianchi dei quali sono sempre inseriti grossi fiori espansi, incassati entro specchiature quadrate.

Se a fornire l'appiglio cronologico per l'intero gruppo è la Vergine che, nel 1415, "magister Zaninus a Bocalibus" donava all'oratorio vicentino presso San Pietro, l'esecuzione delle sue 'cugine' in trono si scala tendenzialmente tra il secondo e il terzo decennio del secolo. Stando alle precisazioni documentarie di Giovanni Mantese, agli anni Venti andrebbe ancorata la realizzazione della *Madonna con il Bambino tra i Santi Bartolomeo e Giovanni Battista*, sistemata dalla metà dell'Ottocento sull'altare della cripta nella cattedrale di Vicenza, ma realizzata in origine per la cappella di Santa Maria del duomo – la quinta sul fianco sinistro – e di là trasferita, appena dopo qualche lustro, nella seconda cappella di destra, dove le fonti la ricordano come "Madonna Moretta", in ragione dell'incarnato che già allora la statua doveva sfoggiare (fig. 93)¹²⁰.

Di poco precedente potrebbe essere, invece, l'esemplare nella parrocchiale di Lerino, sino al 1924 custodito nella sacrestia e da allora inserito sull'altare laterale di sinistra dedicato al Santo Rosario (fig. 94)¹²¹. L'iscrizione che corre sul basamento, pur frammentaria, consente, infatti, di identificarne il committente-donatore in un certo Antonio di Daniele Pertice¹²². Questi, che nel 1412 rappresentava in veste di decano la comunità locale in una vertenza con le Monache Benedettine di San Pietro a Vicenza e nel 1420 veniva da loro investito di alcuni affitti nella zona, intratteneva

¹²⁰ Sulla cappella di Santa Maria del Duomo, riallestita già negli anni Quaranta del Quattrocento quando si provvide a collocarvi la grande ancona con l'*Incoronazione della Vergine* di Antonino da Venezia – datata 1448 –, e sulla documentazione relativa alla sua fondazione e alle sue dotazioni si vedano Mantese 1964b, pp. 911-913 e quindi *Id.* 1991, pp. 146-147, n. 5. Sul gruppo scultoreo ora nella cripta della cattedrale si vedano invece Barbieri 1956, pp. 146-147 e le puntualizzazioni dello stesso F. Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 20-21. Della "Cappella della Madonna detta Moretta" scrisse già nel Seicento Marco Boschini 1676, ed. 2008, p. 177.

¹²¹ Ferrari, Mazzariol 1981, pp. 249-250. Per l'attribuzione a Nicolò da Venezia, donde, di fatto, deriva quella attuale al Maestro dei Bocalotti, si veda invece Saccardo 1993.

¹²² "[...]IS FECIT FIERI ANTONIUS Q[UONDAM] DANIELIS DA LERI[...]".

significativamente dei rapporti con quel monastero accanto al quale, nei medesimi anni, il Maestro dei Boccalotti realizzava la sua opera più famosa¹²³.

Come quella di Lerino, anche la *Madonna* nella chiesa di Santa Maria a Castello di Arzignano, è ora collocata in un altare intitolato al Rosario dove, al di là di una piccola anta di cristallo, le figure della Vergine e del Bambino, già sconciate dall'impattante policromia di rifacimento, sono abitualmente gravate da oggetti devozionali quali catenelle, corone metalliche gemmate e un'incongrua aureola stellata sorretta da due angioletti svolazzanti (fig. 95)¹²⁴. Prima del recente restauro, mostrava un corredo analogo anche la piccola *Madonna della Crosara*, ora ricollocata in un'edicola lungo la parete esterna di una casa privata di Arzignano (fig. 96)¹²⁵. La scultura, che manifesta un fare molto più corsivo, è di sicuro antica e deriva evidentemente da quella conservata nella chiesa della medesima località, testimoniando una volta di più del favore incontrato dalla tipologia elaborata dal Maestro dei Boccalotti, che, se non ebbe allievi diretti, non fu certo privo di imitatori. Lapidica di rilievo in ambito berico, egli esercitò, dunque, una reale influenza nel panorama scultoreo locale nei primi decenni del XV secolo. Gioverà a questo punto ricordare come, proprio ad Arzignano, si conservi un'altra scultura, legata a strettissimo giro all'ambito del nostro *petit maître* e che, diversamente da quelle convocate in queste pagine, rappresenta la Vergine stante. Inserita in un capitello di costruzione ottocentesca alla periferia di Arzignano, la *Madonna con il Bambino* dovrebbe provenire con buone probabilità dall'antica chiesa di San Zeno, a ovest della cittadina, ricostruita a metà Ottocento, con successivi, ulteriori ampliamenti, agli inizi del secolo scorso (figg. 97-98)¹²⁶. Pur a fronte di un generale abbassamento di tono, essa si dimostra riedizione abbastanza fedele di quella dei Boccalotti, di cui tornano qui identici il chiasmo nella figura di Maria, con il suo leggero scarto laterale a sorreggere il piccolo Gesù, ma

¹²³ ASVi, CRS, *San Pietro*, b. 2249, alle date 17 marzo 1412 e 18 aprile 1420, in Ferrari, Mazzariol, pp. 210-214. Lerino, come altri paesi confinanti, dipendeva direttamente dal monastero delle Benedettine di San Pietro a Vicenza, che ne aveva ottenuto le terre per via di donazioni e acquisizioni.

¹²⁴ Tali oggetti sono stati rimossi in occasione della ripresa fotografica.

¹²⁵ Resa nota in *La Madonna della Crosara...* 2002, la scultura è stata poi ridiscussa in Lora 2005-2006, p. 115.

¹²⁶ Mantese 1985, pp. 730-733. Per la statua, già in Barbieri 1975, pp. 14-16, sch. 4, si veda ora Lora 2005-2006, pp. 110-111 e le sue, non infondate, supposizioni circa la verosimile provenienza della statua dalla chiesa di San Zeno.

anche, nelle zone ove si conserva meglio la coloritura complessivamente molto compromessa, i motivi decorativi della veste della Vergine ai quali, a Vicenza, l'ultimo restauro ha restituito piena leggibilità (figg. 99-100)¹²⁷. Colpisce inoltre la grande mano pesante, sotto il Bambino, che sembra quasi uscita dalla sgorbia di un intagliatore del legno, specialità con cui il Maestro dei Bocalotti si sarebbe per altro misurato se pare ragionevole confermarli la paternità della *Madonna* lignea nella chiesa vicentina di San Rocco (fig. 101)¹²⁸. Questa lunga mano sgraziata, già riconosciuta come *punctum dolens* di Nicolò da Venezia¹²⁹, diventa dunque ora autentica sigla del Maestro dei Bocalotti.

Eccola ripresentarsi, pronta a porgere a Gesù benedicente una carnosa infiorescenza simile a una spiga di amaranto¹³⁰, nella *Madonna* in collezione Cini, incredibilmente ignorata dalla letteratura sino all'opportuno recupero di Aldo Galli, benché appaia spesso riprodotta in pubblicazioni di vario tenore, da quelle scientifiche a quelle divulgative passando per *brochure* turistiche e cartoline, illustranti l'Armeria del Castello di Monselice dove è sistemata in una piccola nicchia nella Stanza della Guardia, sorvegliata, sui lati, da due vigili alabarde. Nulla sappiamo circa la primitiva destinazione di questa scultura se non che, al momento della sistemazione nel maniero monselicense, veniva registrata come proveniente dalla collezione Carrer di Venezia¹³¹.

Anche il contesto spaziale di pertinenza della Vergine di Marostica è mutato rispetto a quello originario, ma in questo caso riusciamo a seguirne meglio le vicende. Giusta l'intuizione di Rita Padovani, la statua, che è oggi collocata entro una nicchia absidata nella parete di fondo della chiesetta marosticana intitolata alla Madonna della

¹²⁷ Al di là dell'originalità o meno della policromia della Madonna arzigianese, gioverà sottolineare come, anche nelle volgari ridipinture ottocentesche della Madonna Moretta del duomo di Vicenza, compaiano motivi dorati non troppo dissimili, benché più corvivi e semplificati, da quelli riemersi sulla veste della Vergine dei Bocalotti. Ciò induce a credere che i responsabili nelle nuove stesure di colore susseguitesesi nel corso del tempo, abbiano tentato in certo modo di rimanere fedeli all'aspetto degli strati sottostanti a loro accessibili.

¹²⁸ La proposta, che non ha in seguito persuaso Rigoni 1999a, p. 35, era stata avanzata in Dalla Pozza Peruffo 1998: disposti ad accoglierla sono ora invece Franco 2004, p. 309, n. 25 e A. Galli, in *A Taste...* 2015, pp. 11 e 134-135, sch. 1, n. 5.

¹²⁹ Il richiamo è ad un passo di Dalla Pozza Peruffo 1998, p. 430.

¹³⁰ La spiga di amaranto avrebbe precisi rimandi simbolico-religiosi, legati sia a Cristo (Charbonneau-Lassay 1995, pp. 229-230) che alla Vergine (Levi D'Ancona 1977, pp. 42-44).

¹³¹ L'informazione, altrimenti inedita, si ricava dalla relativa scheda, in cui sono riportati i dati identificativi dell'opera, presso la Fototeca della Fondazione Cini di Venezia (inv. N. 1570).

Salute, nota anche come “La Scuoletta”, era un tempo nell’antistante parrocchiale di Sant’Antonio abate sull’altare della Madonna del Parto (fig. 102)¹³². Per la sua concezione, la monumentalità d’impianto, i giri di pieghe più artificiosi nei lembi del mantello, la maggior eleganza della mano di Maria che invece della consueta rosa dalla corolla spampanata offre al figlio, cui un uccellino sta becchettando la manina sinistra, un turgido frutto di melograno, questa scultura marosticense parrebbe avere ‘una marcia in più’ nella serie riconducibile al Maestro dei Bocalotti e non sarà irragionevole situarla nella fase finale e più matura della sua carriera (figg. 103-104).

Ai modi del maestro, infine, appartiene senza dubbio anche un ulteriore esemplare che, trascurato dagli studi, intendiamo qui rivendicargli. Si tratta della *Madonna con il Bambino* di Calvene, nell’Alto Vicentino ai confini con l’Altopiano di Asiago (fig. 105)¹³³. La statua, già nell’antica chiesa del paese, travolta come il resto dell’abitato da una rovinosa piena a metà Ottocento, finì sepolta nel fango e fu rinvenuta solo a distanza di qualche tempo in circostanze miracolose¹³⁴. Al fine di ricollocarla nel primo

¹³² Da qui disponeva che fosse rimossa il vescovo di Padova Nicolò Antonio Giustinian, in occasione della sua visita alla chiesa il 3 agosto 1774: “Visitavit Altare Beatae Mariae Virginis a partu ad formam. Mandavit antiquam statuam eiusdem Beatae Mariae amoveri ab Altari” ACVPd, *Visitaciones*, XCVII, c. 564r. Il documento è sunteggiato, in italiano, da Sartori 1986, p. 939, al quale si rifà Rita Padovani 1996-1997, pp. 300-302: unica, insieme alle telegrafiche segnalazioni di Cuman 1979, pp. 320-321 e di Rigoni 1999a, p. 36, ad essersi occupata dell’opera. Sulla chiesa di Sant’Antonio abate si veda la nota 70 di questo capitolo.

¹³³ Le misure della statua sono: 128 x 53,5 x 30 cm.

¹³⁴ La statua è ricordata per la prima volta nella visita pastorale del 1592, quando si disponeva che fosse costruita un’apposita nicchia al fine di collocare l’immagine della Madonna “in aliqua parte ecclesiae commodiori” (ACVPd, *Visitaciones*, XIII, c. 167v). Nella relazione presentata il 22 ottobre 1726 ai visitatori vescovili, l’arciprete di Calvene Antonio Nicoli ricordava le confraternite del Santissimo Sacramento e del Rosario erette entrambe presso l’altare maggiore della chiesa “in cui dentro un nicchio approvato v’è un’Image della B. V. M. scolpita in pietra” (ACVPd, *Visitaciones*, LXXV, c. 216r). A distanza di qualche anno, il 24 settembre 1747, veniva istituita presso l’altare della Vergine, di qui in avanti detto anche ‘della Cintura’, la confraternita laica dei “Cinturati e Cinturate di S. Monica e di Santo Agostino” (ASVi, CRS, *Scuola del S. Rosario e della Cintura di Calvene*, b. 161, c. 1r). Con il riallestimento della chiesa, dopo la devastante calamità di metà Ottocento, il “venerando simulacro pregevole opera del 1400” venne sistemato sul primo altare a destra del presbiterio “dedicato a N. S. della Consolazione, detto della Cintura” (ACVPd, *Visitaciones*, CCXIX, cc. non numerate, alla data 18 agosto 1933). Quanto all’episodio del ritrovamento della statua, immortalato anche in alcuni *ex voto* esposti nel sacello che l’accoglie dalla metà del secolo scorso, veniva così raccontato nella storiografia locale: “Un giorno, qualche tempo dopo lo straripamento del torrente Chiavona, un contadino stava arando un podere nelle vicinanze della Chiesa distrutta quando, ad un tratto, i buoi s’impuntano e, per quanto il padrone li solleciti col pungolo e con la voce, non muovono più un passo. Impressionato dalla cosa, dopo essersi inutilmente affannato un bel po’, l’uomo chiama alcune persone che, a loro volta, cercano con le persone e con la forza di smuovere gli animali; ma invano. Intanto, accorre sul luogo molta altra gente tra cui il Parroco il quale, avendo intuito il carattere prodigioso della cosa, comanda di scavare la terra davanti ai buoi; ed ecco che tra la commozione più viva di tutti i presenti appare, ancora intatta, la statua della

altare a destra del presbiterio nella rinnovata parrocchiale, ricostruita nel 1852, la Madonna sarebbe stata fatta “colorire da mano inesperta che rese ancora più indevota l’espressione già un po’ dura della statua medesima”¹³⁵. Anche per questo, forse, nel secondo dopoguerra si decise perciò di rimuoverla e di sistemarla nel sacello settecentesco di San Marco, poco a nord della chiesa, all’epoca riallestito per ospitarla¹³⁶.

I decisi riferimenti che si rinvengono rispetto alle altre opere del Maestro dei Bocalotti, sia nel linguaggio che nei caratteri esecutivi (figg. 106-107), ci inducono, come anticipato, ad attribuirgli anche la statua di Calvene assurdamente definita “bizantina” nella storiografia locale¹³⁷. La Vergine si aggiunge così alle sei sopra concavate *Madonne in trono* riferibili a quest’artista ed entra a buon diritto nell’ideale famiglia composta, a questo punto, da ‘sette sorelle’.

Tale restituzione, insieme alle altre proposte in questa sede per Antonio da Mestre e Nicolò da Venezia, conferma quanto le riflessioni sulla scultura a Vicenza nelle prime decenni del Quattrocento – ideale e imprescindibile premessa al ‘rinascimento di pietra’ della seconda metà del secolo – siano tutt’oggi *in fieri* e passibili di ulteriori, affascinanti integrazioni e scoperte.

Vergine che le onde minacciose, avevano rotolato lontano, ricoprendo, poi di uno spesso strato di melma” (Pellegrini 1952, pp. 65-67, n. 1).

¹³⁵ Con queste parole, nell’agosto del 1950, il parroco Giovanni Battista Xilo scriveva all’Ufficio Arte Sacra della curia di Padova, al fine di ottenere l’autorizzazione a spostare la statua e a sostituirla con quella, in marmo di Carrara, rappresentante il Sacro Cuore di Gesù (ASDPd, *Parrocchie, Fondo Antico, Calvene*, b. 79, fasc. Progetti arte sacra, 1950 prot. n. 237 C. 4 – “S. Cuore” statua scolpita in marmo da collocare su altare e nicchia già dedicato a la “Madonna della Cintura”).

¹³⁶ Lo stesso don Xilo, cfr. nota precedente, a corredo della sua domanda allegava il progetto di sistemazione e decorazione del capitello, dove la statua ancora oggi si conserva (ASDPd, *Parrocchie, Fondo Antico, Calvene*, b. 79, fasc. Progetti arte sacra, 1950, n. 238, C. 4 – Restauro del sacello di S. Marco).

¹³⁷ Pellegrini 1952, p. 65; Brazzale dei Paoli 1988, p. 40.

CAPITOLO II

LA SCENA DELLA SCULTURA A VICENZA TRA XV E XVI SECOLO

II. 1. I tempi e i luoghi.

Nel suo libretto *Tutte le donne vicentine, maritate, vedove e dongelle*, composto dopo una rappresentazione teatrale messa in scena dai Compagni della Calza durante il Carnevale del 1539 nel teatro ligneo progettato da Sebastiano Serlio per il cortile di Palazzo Porto Colleoni¹, il bolognese Lucrezio Beccanuvoli, prima di esaltare in versi le innumerevoli doti delle gentildonne vicentine presenti allo spettacolo, non dimenticò di lodare, accanto a quelle muliebri, le bellezze della città di Vicenza definendola “più santa di Roma, più nobile di Napoli, più amorevole di Bologna mia dolcissima patria, più bella di Firenze, più superba di Genova, più virtuosa di Attene, più grande di Melano, e finalmente più ricca di Vinegia, sua Signora”². Prescindendo dall’evidente intento celebrativo, non esente da più di qualche esagerazione e indubbiamente suggerito dalla volontà di compiacere gli esponenti del patriziato cittadino, possiamo giudicare l’autore felsineo – forse uno pseudonimo sotto il quale si celerebbe il pittore-poeta dialettale Giovanni Battista Maganza di Este, a lungo attivo a Vicenza quale

¹ “[...] in Vicenza (città molto ricca et pomposissima fra l’altre d’Italia) io feci uno Theatro et una scena di legname per aventura, anzi senza dubio, la maggiore che a nostri tempi si sia fatta, dove per li meravigliosi intermedij che vi accadevano, cioè carette, Elefanti et diverse moresche, io volsi che davanti la scena pendente vi fosse un suolo piano, la latitudine del quale fu piedi XII et in longitudine piedi LX, dove io trovai tal cosa ben commoda et di grande effetto. Questo primo suolo essendo piano lo suo pavimento non ubidiva a l’orizzonte, ma li suoi quadri furono perfetti et al cominciare dal piano pendente, tutti quei quadri andavano al orizzonte il che con la sua debita distantia sminuì. Et perché alcuni han posto l’orizzonte a l’ultimo pariete e che termina la scena, il qual è necessario metterlo sul proprio suolo al nascimento di esso pariete, dove dimostra che tutti li casamenti se adunano: io mi sono imaginato di trapassare più là con l’orizzonte, la qual cosa mi è così bene riuscita, che a fare tal cose ho sempre tenuto questa strada, et così consiglio coloro che di tal arte se diletterano a tener questo camino, come nella seguente carta dimostrerò et come ne ho trattato qui adietro nel profilo del Theatro, et della Scena” (Serlio 1551, p. 27). Sul teatro realizzato da Sebastiano Serlio nella corte del Palazzo Porto-Colleoni si veda Zorzi 1956, in part. pp. 183-189. Come nel caso delle famose ‘Compagnie della Calza’ veneziane (Muraro 1981, in part. pp. 318-328), i Compagni vicentini appartenevano al patriziato. Così chiamati per la peculiare tenuta esibita, cioè una ‘calza’ strettamente aderente alla gamba, si riunivano per organizzare feste pubbliche e private (Balbo 2008, pp. 5-6).

² Beccanuvoli 1539, ed. 2008, p. 27.

artista e letterato³ – abbastanza sincero, specie quando ricorda lo splendore di “tempii, palazzi, piazze, case, e torre” della città⁴.

A tali edifici, già qualche lustro avanti, aveva indirizzato molte lodi pure Giovanbattista Dragonzino da Fano nelle ottave della sua *Nobiltà di Vicenza*, edita nel 1525. Il letterato marchigiano vi fornisce, in due distinti “viaggi” di 87 e 32 strofe, i *reportage* delle trasferte da lui compiute, muovendo da Venezia alla volta del capoluogo berico e del suo contado, nel 1521 e nel 1524, quando fu ospite dell’amico vicentino Marcantonio Valmarana⁵. Considerando anche qui la propensione all’iperbole, insita in questa letteratura encomiastica e scopertamente adulatoria, la quale, incoraggiata dalla locale aristocrazia, anticipa di fatto quei clamorosi esiti che, dettati da eguale sentire, comporteranno di lì a breve, specie con Palladio, l’impiego delle arti plastiche e dell’architettura, piegate in funzione autocelebrativa⁶, non è inverosimile che negli endecasillabi del Dragonzino si cristallizzino sensazioni da lui effettivamente provate al suo ingresso in città in un pomeriggio autunnale “fra la cocente state e ’l freddo verno”⁷. Emozioni stupite e restituiteci in rime che, pur assai note e ricorrenti nella letteratura – anche storico-artistica – vicentina, non sarà superfluo richiamare in questa sede:

“Giunti a la porta et ambi dentro intrati,
vidi ample strade e genti pellegrine,
li superbi palazzi istoriati,
con fondamenti a punte adamantine,

³ La proposta d’indenticare il Beccanuvoli in Giovanni Battista Maganza, al quale è dedicato il libretto e al quale, nel testo, vengono riservate numerose lodi è stata avanzata da Bandini 1990, pp. 16-17. Sul Maganza, (1513 ca.-1586), apprezzato ritrattista ma anche pittore di pale d’altare nonché figura di primo piano nella scena culturale vicentina dagli anni Quaranta del Cinquecento, vicino a Giangiorgio Trissino come al Palladio, autore di componimenti poetici ed attivamente partecipe della vita dell’Accademia Olimpica, per la quale, fra l’altro, in occasione della recita dell’Edipo re di Sofocle con cui, nel 1585, s’inaugurava il Teatro Olimpico, disegnò i costumi di scena, si veda Carpané, Serafini 2006.

⁴ Beccanuvoli 1539, ed. 2008, p. 108.

⁵ Su Giovanbattista Dragonzino si veda Fiorese 1981. Della sua *Nobiltà di Vicenza*, stampata nel 1525 a Venezia presso Francesco Bindoni e Mafeo Pasini, si conserva un unico esemplare alla British Library di Londra. Per una lettura del volumetto in ottave che, nel frontespizio, contiene tra l’altro un’interessante xilografia con la prima attendibile veduta di Vicenza in età moderna, si consideri l’edizione critica del 1981 e, in particolare, il commento di Barbieri 1981d.

⁶ Su tali aspetti e sul contrasto tra i toni trionfalistici di simili ‘fatiche letterarie’ e la realtà dei fatti si veda Puppi 1973b, in part. pp. 13-16.

⁷ Dragonzino 1525, ottava 5, ed. 1981, p. 23.

portici, archi colonne e tempîi ornati
di porfiri e di pietre serpentine,
d'intagli, di rilievi e di pitture,
in varie fogge, a compassi e misure.

Le larghe facce d'ogni alto edificio
d'intorno fiammeggiavan di fino oro,
che con ragione e con miro artificio
mirabilmente adorna ogni lavoro.
A comprender non basta uman giudizio
Tanto valor ne lo speso tesoro;
e chi non crede quel ch'io vo scrivendo,
vi vada, e più vedrà ch'io non distendo”⁸.

Molte delle fabbriche ammirate da Giovanbattista Dragonzino che, nei suoi versi, si dimostra particolarmente interessato all'architettura civile, erano destinate, già nel volgere di breve tempo, ad un lento ma inesorabile oblio, ad eccezione, ovviamente, delle emergenze più significative, quali ad esempio il palazzo “pregiato” dei Dal Toso, con la facciata cosparsa di polvere dorata che gli valse l'appellativo di Ca' d'Oro⁹. A segnarne i destini fu, dapprima, l'avvento di Andrea Palladio e delle sue realizzazioni divenute, insieme a quelle di Vincenzo Scamozzi, *exempla* di portata internazionale (fig. 108)¹⁰, e, successivamente, gli interventi sei e settecenteschi nonché – *last but not least* – le vaste ristrutturazioni dell'Ottocento che favorirono, nel centro storico cittadino, il moltiplicarsi di facciate abbastanza anonime ancorché dignitose, contraddistinte da balconcini in ferro battuto, sostenuti da minuscoli modiglioni appena abbozzati, più simili a triglifi rivisitati che non a mensole vere e proprie (figg. 109-110).

⁸ Dragonzino 1525, ottave 10 e 11, ed. 1981, p. 24.

⁹ Così Giovanbattista Dragonzino descrive, nei suoi versi, la Ca' d'Oro: “De' Tosi vidi un palazzo pregiato / tutto coperto d'oro, e di pittura / sì riccamente in ogni parte ornato, / che nol posso dipingere in scrittura; / Palazzo d'oro dal volgo è chiamato, / che infino a terra ha dorate le mura” (Dragonzino 1525, ottava 14, ed. 1981, p. 25).

¹⁰ Su Palladio e la diffusione dei suoi modi architettonici, nota sotto l'etichetta di ‘palladianesimo’, si vedano almeno Burns 1999 e il più recente Oechslin 2006.

Nella stagione che precede l'arrivo di Andrea di Pietro della Gondola, giunto sulle rive di Bacchiglione e Retrone all'aprirsi del terzo decennio del XVI secolo e qui cresciuto, formatosi e affermato ricevendo dall'umanista Gian Giorgio Trissino, suo mentore, oltre alla stima e all'amicizia, anche e soprattutto l'aulico soprannome di Palladio con cui è universalmente noto¹¹, Vicenza aveva conosciuto un processo di *renovatio urbis*, più diffuso e meno episodico di quanto non venga percepito. Di tale processo danno conto i succitati apologeti rimatori di primo Cinquecento ma pure le suggestive e metafisiche vedute urbane in prospettiva, non prive di espliciti riferimenti alla realtà topografica cittadina (figg. 111-112), intarsiate nel coro della chiesa domenicana di Santa Corona e assegnate dalla critica alla bottega di Pier Antonio degli Abati, autore, sempre in città, nel nono decennio del secolo, anche degli intarsi lignei nei cori della basilica di Monte Berico e della chiesa di San Bartolomeo¹².

Questo rinnovamento della *facies* urbana di Vicenza, nelle sue forme più coerenti sul piano stilistico e concettuale, segue di qualche decennio la dedizione a Venezia del 1404 che, giunta a conclusione di un periodo difficile di conflitti e di conseguenti rivolgimenti politici, pose le opportune premesse perché la città e il suo territorio potessero prosperare, garantendo una lunga parentesi di pace e di tranquilla sicurezza, turbata poi, a distanza di un secolo, dalla Guerra di Cambrai (1509-1516). Scaturito dalla volontà delle massime potenze europee, con il sostegno del Papato, di limitare l'espansionismo della Serenissima, il conflitto ebbe per Vicenza conseguenze pesanti, infliggendo allo stato di benessere conquistato in precedenza un duro – anche se non letale – colpo, per riprendersi dal quale occorsero alcuni lustri di assestamento¹³.

La realtà vicentina – l'abbiamo già visto¹⁴ – era caratterizzata dall'endemica contrapposizione tra il patriziato dominante urbano, piuttosto ondivago sul piano

¹¹ Sull'origine del 'Palladio' si veda Zaupa 1990, in part. pp. 97-105.

¹² Mentre il coro di Santa Corona, realizzato a partire dal 1482, si è conservato interamente *in situ*; delle tarsie eseguite tra il 1484-1485 e il 1487 per quello di Monte Berico, distrutto nel 1824 onde lasciare spazio alla nuova torre campanaria, sopravvivono solo sei pannelli, reimpiegati quali ante degli armadi nella sacrestia del santuario mariano, dove sono altresì approdati gli stalli, databili alla seconda metà del nono decennio del Quattrocento, già nel coro della demolita chiesa di San Bartolomeo. Su Pier Antonio Degli Abati (1430ca.-1504), oltre a Ghidiglia Quintavalle 1960 e a Ferretti 1982, in part. pp. 508-509, si veda ora, specie per la sua attività vicentina, Trevisan 2011b, con bibliografia alla data.

¹³ Sulla Guerra di Cambrai e i suoi risvolti nel Vicentino si veda Franzina 1980, in part. pp. 431-460.

¹⁴ Si veda il paragrafo I.1 del capitolo I di questo studio.

politico e contraddistinto da quel contraddittorio atteggiamento combattuto tra simpatie filoimperiali e fedeltà marchesca risultato evidente proprio durante le ostilità cambraiche, e i centri minori del contado, con il Basso Vicentino dedito essenzialmente all'agricoltura e alla pastorizia e l'area pedemontana, a nord di Vicenza, dove vari borghi popolosi e votati al manifatturiero quali Schio e Thiene, Marostica e Bassano, Valdagno e Arzignano, erano in grado di dialogare con il capoluogo senza subirne necessariamente le imposizioni. In un contesto simile, per la ripresa quattrocentesca, giocarono un ruolo di primaria importanza le attività produttive, legate soprattutto all'industria laniera e serica, senza dimenticare la concia dei pellami, la lavorazione del legname e l'attività estrattiva. La stessa aristocrazia cittadina che, nerbo dell'*élite* di potere, esprimeva i membri tanto del Consiglio maggiore o dei Cinquecento, cui il patriziato lagunare non poteva prendere parte né votare, quanto di quello, più ristretto, dei Cento, composto da esponenti delle più influenti schiatte beriche, nonché gli otto deputati *ad utilia* con i quali – una sorta di vero e proprio governo cittadino – il podestà veneziano era tenuto a collaborare¹⁵, non disdegnava il mondo degli affari e investiva con disinvoltura in quei settori, traendone i proventi che provvedeva poi a reinvestire anche in imprese edilizie ed artistiche¹⁶.

Lo testimoniano le residenze private nobiliari allora costruite, restaurate o rinnovate, inizialmente all'insegna di un'adesione entusiastica alle forme estreme del gotico lagunare, spesso riproposte in maniera testuale, rifacendosi ai modelli diffusi a Venezia, nel tentativo di uscire dal locale provincialismo e di manifestare, anche nella pietra, il proprio ossequio alla Dominante. Esemplificativo è il caso di Palazzo Porto Breganze che pare reificare l'appartenenza politica e l'attaccamento alla causa marciana

¹⁵ L'annessione a Venezia favorì un'alleanza pratica fra le varie casate della nobiltà berica che, isolando dal potere i ceti popolari, si costituì di fatto in un'oligarchia. Su tali aspetti, si vedano, oltre al 'classico' Ventura 1964, pp. 121-123, Grubb 1989, in part. pp. 45-54 e il recente Panciera 2014, in part. 121-128, con il suo ampio corredo bibliografico, aggiornato alla data.

Altro importante organo di governo era il Consolato, cui competeva il giudizio delle cause criminali che comportavano la pena di morte o pene pecuniarie e quello delle cause civili di maggiore rilevanza. A presiederlo era il podestà, affiancato da tre giudici, nonché dai giureconsulti alla guida dei quattro tribunali civili municipali del Bue, dell'Aquila, del Cavallo e del Pavone e altri otto consoli laici, eletti dal Consiglio maggiore. La rappresentanza di questi ultimi garantiva al patriziato berico "un'eccezionale autonomia in una materia tanto delicata, in misura superiore a qualunque altra città soggetta a Venezia" (Bianchi, Demo 2014, p. 94).

¹⁶ Sull'economia vicentina tra tardo Medioevo e prima Età moderna, di non secondaria importanza per le dinamiche che portarono i potenziali committenti di imprese artistiche a disporre delle necessarie risorse da investire, si rimanda all'articolata disamina di Demo 2004.

dei suoi proprietari: i potenti nobili da Porto, allora detentori del primato della ricchezza tra le fila del locale patriziato e impegnati, al tempo, ad acquisire varie aree prospicienti la contrà di Porta Pusterla, in seguito denominata contrà Porti, in virtù della colonizzazione della via da parte del cospicuo *clan* berico che ne determinò una forte connotazione in senso familiare¹⁷. Non solo, infatti, le merlature del coronamento del palazzo, oggi tamponate ma libere in origine e tanto inusitate *in loco*, ricordano soluzioni affini adottate nel Fondaco dei Turchi e, ancor più, in Palazzo Ducale, ma la facciata principale si fregia anche di una grandiosa quadrifora, dalle luci ampie e dai parapetti scolpiti, che, “unico esempio, nella terraferma veneta”¹⁸, con le sue ogive e controogive specchiate e polilobate, implica una scaltrita dimestichezza con i precedenti illustri di Ca’ d’Oro e di Ca’ Foscari (figg. 113-114).

Sugli esempi del Palazzo Ducale di Venezia – il paramento esterno in marmi policromi – e del Palazzo della Ragione di Padova – la colossale copertura a carena rovesciata che qualifica il paesaggio urbano di Vicenza –, veniva poi modellato, giusto alla metà del Quattrocento, il locale Palazzo della Ragione, innalzato accorpendo i due edifici pubblici più antichi che insistevano nella medesima area tra le piazze dei Signori, delle Erbe e delle Biade. In quello stesso torno di tempo, poi, si dava avvio anche al rifacimento complessivo della Cattedrale: un cantiere, come quello del palazzo della Ragione, destinato a restare a lungo aperto, nel cuore della città¹⁹.

Frattanto, a partire dall’ultimo quarto del XV secolo, un’altra stagione di rinnovamento s’innescava, senza soluzione di continuità rispetto alla *renovatio* di stampo lagunare delle decadi precedenti. Allora, nell’edilizia privata fecero la loro comparsa inserimenti aggiornati in chiave rinascimentale. Tali trasformazioni, il più delle volte, andarono a innestarsi, senza traumi né fratture troppo evidenti, sul substrato preesistente, tenendo conto di schemi abituali e consolidati nell’uso come delle

¹⁷ Su questo singolare esempio di *palace street* vicentina, sulle modalità di acquisto e insediamento *in loco* del *clan* portesco, si veda in particolare Morresi 1990.

¹⁸ Arslan 1976-1977, p. 264.

¹⁹ Sul Palazzo della Ragione, sede delle magistrature pubbliche di Vicenza, si vedano, specie per la sua storia, che risale a tre secoli prima della costruzione delle logge palladiane, innalzate a partire dalla metà del Cinquecento, Barbieri 1968, in part. 11-45, *Id.* 1987, pp. 18-20, sch. 3 e Beltramini 2008a. Per la storia della Cattedrale di Vicenza si veda principalmente Mantese 1991. Sulle vicende costruttive della chiesa, pressoché totalmente riedificata dopo i bombardamenti della seconda Guerra Mondiale, si vedano Forlati 1956, Barbieri 1981a, in part. pp. 106-120, *Id.* 1990, in part. pp. 218-219, nota 40, nonché G. Barbieri 2002 con ampia rassegna delle fonti.

caratteristiche ambientali. La continuità compositiva è manifesta: quasi tutti gli edifici del tardo Quattrocento superstiti, che rappresentano il tessuto connettivo, nelle sequenze urbane, tra le architetture ‘maggiori’ e spesso rinnovate nei secoli a seguire, recano, infatti, segni evidenti della precedente impostazione gotica con lo svolgimento asimmetrico rispetto all’atrio, tanto nelle costruzioni a fronte stretto e sviluppato in altezza quanto in quelle a fronte più esteso²⁰. Tra gli esempi chiarificatori che possono essere convocati in tal senso, particolarmente evocativi sono quelli di palazzo Sangiovanni, in contrà Santi Apostoli, e di palazzo da Porto Negri de’ Salvi in piazzetta Santo Stefano.

Nel primo, “uno dei più squisiti esempi di simbiosi gotico-rinascimentale”²¹, gli elementi di matrice prettamente gotica delle aperture e, *in primis*, del portale archiacuto, impreziosito da tortiglie nel profilo interno di stipiti e ghiera e da una modanatura a dente di sega nel profilo esterno, convivono con altri che parlano un linguaggio più nuovo. La grande trifora del primo piano presenta, infatti, colonne scanalate e rudentate, dai capitelli corinzi su cui s’impostano archi a tutto sesto impennacchiati, ove poggiano genietti alati intenti a trattenere cornucopie e festoni che ricadono ai lati (figg. 115-116)²².

In palazzo da Porto Negri de’ Salvi, le cui origini antiche sono tradite dalle torri merlate, gli echi della tradizione tardogotica s’avvertono distintamente nel taglio molto allungato dei fori dei piani superiori e nella sovrapposizione delle pentafore serrate ai lati da terrazzini, mentre, ad una sensibilità diversa rispondono le finestre del pianterreno, più equilibrate nelle dimensioni e, di fatto, classicheggianti, nonché, soprattutto, la simmetria generale della facciata, le paraste sovrapposte ed ornate da patere a chiudere il prospetto in corrispondenza degli angoli (fig. 117)²³.

Laddove, invece, la condizione del sito o altre ragioni legate all’imponenza delle fabbriche non consigliano interventi di ampio respiro, si provvede, per lo meno, a

²⁰ Per una disamina della struttura caratteristica dei palazzi vicentini tra tardogotico e prima Rinascenza si veda Cevese 1990a.

²¹ Arslan 1976-1977, p. 268.

²² Su palazzo Sangiovanni si vedano Barbieri 1987, pp. 22-23, sch. 8 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 651-652.

²³ Su palazzo da Porto Negri de’ Salvi, le cui merlature alla ghibellina sono comunque frutto di rifacimenti ottocenteschi, si considerino Barbieri 1987, pp. 44-45, sch. 8 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 458-461.

ristrutturare i piani terreni, ‘monumentalizzando’ gli ingressi. I prospetti di case ancora, di fatto, medievali s’impreziosiscono così di magniloquenti portali e incorniciature lapidee ove va in scena un originale repertorio di putti in atteggiamenti profani, corazze, panoplie, profili clipeati di Cesari di notevole effetto decorativo e spia delle propensioni ghibelline e neo feudali della committenza aristocratica berica, i cui rappresentanti partecipavano alle *élite* militari della Repubblica di San Marco e di vari stati europei²⁴. Oltre ai casi più significativi dei portali di Palazzo Thiene e Porto Breganze, entrambi su contrà Porti, e della già rammentata Ca’ d’Oro, affacciata sul corso principale del centro storico di Vicenza, su cui si tornerà nel prosieguo²⁵, episodio minore ma d’indubbio interesse è quello di palazzo Volpe, in contrà Gazzolle: palazzo che, restaurato radicalmente alla metà del Cinquecento, ha preservato il portone a sesto leggermente acuto, nei cui pennacchi si fronteggiano due medaglioni, scolpiti a imitazione di antichi con monetalì, interpretati rispettivamente come l’imperatore Tiberio, a sinistra, e l’imperatrice Faustina, sulla destra (figg. 118-120)²⁶.

A una non dissimile, insistita ricerca per l’ornamentazione, rispondono poi gli altari innalzati nelle navate delle chiese cittadine, da quelle di più antica fondazione, quali la francescana San Lorenzo e, in particolare, la domenicana Santa Corona, dove si demolì l’abside originaria rettilinea per erigervi un imponente presbiterio con cripta sottostante, a quelle che, in quell’epoca, vennero costruite *ex novo* o ristrutturate totalmente, specie nei borghi esterni rispetto al nucleo storico, racchiuso entro i limiti della cinta altomedievale²⁷. Catalizzatori di tale rinnovamento sono sì la più favorevole congiuntura economica ma anche il rinnovamento religioso che, stimolato dal periodo di relativa tranquillità, mirava a porre un freno alla decadenza della Chiesa vicentina. Prima che i suoi successori riprendessero l’abitudine di non risiedere stabilmente in città, fu in particolare Francesco Malipiero, vescovo dal 1433 al 1451, a incoraggiare

²⁴ Panciera 2014, p. 126.

²⁵ Si veda il paragrafo II.4 di questo capitolo.

²⁶ Per Palazzo Volpe si vedano Barbieri 1987, pp. 56-61, sch. 5 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 606-607, dove si propone l’identificare gli effigiati nell’imperatore Tiberio e nell’imperatrice Faustina.

²⁷ Sul sistema delle mura di Vicenza si veda Barbieri 2011.

l'insediamento ai piedi dei Colli Berici di nuove comunità monastiche per cui sorsero o vennero riammodernati appunto edifici ecclesiali e conventi²⁸.

Nel 1436, nei due edifici donati loro dalle monache di San Tommaso, si stabilirono le Clarisse che iniziarono la loro vita di comunità, fondando, presso il convento in borgo Berga, assai amato e sostenuto generosamente dai nobili vicentini, la chiesa dei Santi Bernardino e Chiara, vulgo di Santa Chiara, completata nell'ottavo decennio del Quattrocento e contraddistinta dalla singolarissima pianta ottagonale priva di immediati riscontri nel Veneto del tempo (fig. 121)²⁹.

Quasi in contemporanea, i Serviti, in città sin dal 1404 nella chiesa di Santa Maria in Foro, giungevano in possesso di quella di Monte Berico, sostituendosi, nel 1435, ai monaci di Santa Brigida che officiavano nel santuario, sorto nel 1428 per iniziativa comunale, dopo l'apparizione della Vergine a Vincenza Pasini³⁰. Per la prima volta Vicenza, il cui tradizionale *status* di città satellite aveva, di fatto, impedito il consolidarsi, a livello locale, di modelli di santità autoctoni, riuscì a esprimere un culto autonomo, dalle forti connotazioni civiche, inquadrato in quell'ampia e corale diffusione, in città come nel territorio, della devozione mariana, che fu "uno degli aspetti più caratteristici della fede popolare" vicentina del Quattro e Cinquecento³¹.

Non stupisce dunque constatare come a San Bartolomeo, sede di elezione per la cultura e la civiltà figurativa beriche fra lo spirare del XV e il principio XVI secolo³²,

²⁸ Mentre, come accennato, Francesco Malipiero, religioso benedettino, fu con una certa continuità a Vicenza, salvo che negli ultimi anni del suo episcopato, quando è attestato risiedere abitualmente a Venezia, non fu così per i presuli avvicendatisi sulla cattedra vescovile berica subito dopo di lui: Pietro Barbo (1451-1464), Marco Barbo (1465-1471) e Battista Zeno (1471-1501), preferirono, infatti, farsi rappresentare, nel governo della diocesi, da luogotenenti e vicari generali. Sui vescovi di Vicenza e sulla loro azione *in loco* nel corso del Quattrocento e nella prima metà del secolo seguente si veda Mantese 1964b, in part. pp. 111-195. Sui fermenti e le istanze di rinnovamento del clero vicentino nel corso del Quattrocento e del Cinquecento pretridentino si veda Zironda 1989.

²⁹ Sul complesso monastico di Santa Chiara a Vicenza si veda ora il volume *Santa Chiara in Vicenza...* 2002. Per le vicende storiche si consideri in particolare Simeone 2002b, pp. 31-59 mentre, per gli arredi e il patrimonio artistico della chiesa annessa al monastero, Dani 2002, pp. 91-130.

³⁰ Sulla costruzione del primo complesso religioso di Monte Berico, comprendente la chiesa e il convento primitivi, si veda Dani 1984a. Sulla storia del santuario si consideri Rumor 1911, mentre, per i rifacimenti, anche radicali, occorsi nei secoli a modificarne pianta, alzata, e arredi si vedano Barbieri 1989 e l'agile sintesi dello stesso: F. Barbieri in *Viaggiare nei luoghi...* 2000, pp. 108-115.

³¹ Mantese 1964b, p. 576. Sulla marcata impronta civica del culto tributato alla Vergine di Monte Berico, non a caso apparsa ad una donna di nome 'Vi-n-cenza', si veda Cracco 1978.

³² Barbieri 1990, p. 223.

ben cinque cappelle su dieci fossero intitolate alla Vergine, l'immagine della quale appariva, tra l'altro, in tutte le pale d'altare della chiesa³³. Nel monastero, fondato nel Duecento nell'antico Borgo Pusterla, sviluppatosi fuori della porta omonima e quindi inglobato entro la cinta fortificata nell'ambito del riordinamento e ampliamento delle difese cittadine attuato dalla Serenissima dopo la dedizione di Vicenza del 1404, si erano insediati, nel 1445, i Canonici Regolari Lateranensi, che seguivano la regola agostiniana³⁴. Nel volgere di un biennio appena, i religiosi diedero avvio alla ristrutturazione della chiesa di pertinenza, chiesa di cui oggi poco o nulla rimane *in situ*³⁵. I lavori di ammodernamento promossi dai Canonici Lateranensi si conclusero, per la parte edilizia, entro gli anni Ottanta del secolo. Fu allora che, con il decisivo concorso di nobili e notabili della città, mossi da ragioni di vicinanza – gli Aurifici, i Negri e i Pagliarini risiedevano in borgo Pusterla – come pure dall'importanza assunta da San Bartolomeo nel quadro della riqualificazione urbanistica attuata nell'area dai Veneziani³⁶, si iniziò a pensare agli arredi interni e la chiesa divenne un'“autentica palestra della nuova arte vicentina”³⁷: teatro di un dialogo ravvicinato e proficuo tra architettura, pittura e decorazione scultorea, capace di dar luogo qui ad “uno di quei miracolosi amalgami di storia e di vita che stava alla piccola città veneta, fatte le debite proporzioni, nello stesso rapporto di una cappella Brancacci o di una Sistina alle glorie di Firenze e di Roma”³⁸. Nel 1772, in seguito alla soppressione dell'ordine monastico che per secoli ne era stato titolare, il Senato veneto decretò di concentrare nel convento i vari istituti ospedalieri di Vicenza: lo stesso tempio, progressivamente dismesso, nel

³³ Bucci 1993, p. 34.

³⁴ Sulle origini duecentesche del convento di San Bartolomeo si veda Dalla Vecchia 2002. Sul progressivo potenziamento del sistema difensivo nel quartiere di San Bartolomeo, sviluppatosi a nord della città, in un'area paludosa e soggetta ad inondazioni, si veda Barbieri 2011, in part. pp. 159-161.

³⁵ Per la chiesa di San Bartolomeo e per la sua ricchissima dotazione di opere d'arte si vedano Barbieri 1981, pp. 16-44 e, da ultimo, Boschini 1676, ed. 2008, pp. 349-361 e Ceraso 2015, pp. 73-80.

³⁶ Accanto ad esponenti dell'alta aristocrazia di antica origine feudale, come i Nievo e i Pagello, che avevano i loro palazzi nel centro di Vicenza, a finanziare imprese decorative in San Bartolomeo furono altresì i Trento e i Sangiovanni, protagonisti di un'ascesa sociale più recente e, poi, gli Aurifici che, giusto all'epoca, in virtù di una raggiunta rilevanza economica, stavano affermandosi (cfr. Bucci 1993, p. 42).

³⁷ Lucco 1987, p. 155.

³⁸ Barbieri 1990, p. 223.

XIX secolo fu adibito a camerate, uffici e servizi onde far fronte alle crescenti esigenze sanitarie di una popolazione via via aumentata³⁹.

L'antico aspetto della chiesa ci viene restituito, per quanto riguarda l'esterno, da Giandomenico Dall'Acqua nella sua pianta di Vicenza del 1711, circondata da una cornice riportante i prospetti di edifici e monumenti cittadini⁴⁰. La facciata a capanna, assecondando schemi tipici delle architetture religiose locali allo scadere del Quattrocento e ricorrenti pure in oratori gentilizi del contado quali quelli Porto a Thiene e a Torri di Quartesolo⁴¹, era scandita in tre sezioni da strette paraste e chiusa, in alto, da archetti pensili; al sommo, lungo gli spioventi della copertura, svettavano cinque pinnacoli (fig. 122). A riprendere fedelmente l'interno dell'edificio è, invece, l'acquerello di Bartolomeo Bongiovanni⁴², eseguito prima della irreversibile distruzione, iniziata il 3 giugno 1833⁴³. La chiesa si articolava in una semplice navata longitudinale terminante in tre absidi di ampiezza diversa: quella centrale più grande rispetto alle laterali. Lungo le pareti dell'aula s'aprivano ben sette cappelle delle quali, nell'importante testimonianza grafica ottocentesca, ne vediamo, di scorcio, solamente cinque, mancando le prime due adiacenti l'entrata della chiesa (fig. 123-124).

Le varie pale, comprendenti le migliori prove della scuola pittorica locale, furono realizzate tutte, ad eccezione della *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi*

³⁹ La riconversione ospedaliera del complesso interessò dapprima il convento e, in seguito, sulla scia di un'idea delineatasi fin dal 1814 ma concretizzatasi solo a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, la chiesa stessa. Progettista dell'intervento fu Bartolomeo Malacarne (1782-1842), architetto all'epoca molto in auge e responsabile di vari interventi sul tessuto cittadino di Vicenza. Per le vicende strettamente legate all'evoluzione delle strutture del nosocomio berico si veda Gregoris, Ronconi 2003, in part. pp. 28-68. Sul Malacarne si veda, invece, Barbieri 1972, pp. 161-180.

⁴⁰ Per Giandomenico Dall'Acqua, perito cartografo vicentino di cui s'ignorano gli estremi di una biografia di per sé già piuttosto evanescente, e, soprattutto, per la sua incisione in rame contenente una puntuale rilevazione dei quartieri e delle vie di Vicenza ad inizio Settecento, si veda ora Ceraso 2015, in part. pp. 21-27.

⁴¹ Si veda il paragrafo III.2 del capitolo III di questo studio.

⁴² L'acquerello di Bartolomeo Bongiovanni (1791-1864) si conserva al Museo Civico di Vicenza (Inv. D. 407). Sul Bongiovanni si veda Barbieri 1970.

⁴³ “[...] 1833. 3 giugno. Si comincia ad abbattere la chiesa di San Bartolomeo, già dei canonici Lateranensi, per fabbricarci in detto luogo una aggiunta all'annesso Ospitale degli infermi. La demolizione di questa chiesa notevole per l'ampiezza, per i bassorilievi dei pilastri e sugli archi delle cappelle, per la pittura del soffitto e per gli altri oggetti d'arte è veduta con sdegno da tutti quelli che hanno amor di Patria e buon gusto; ed è da meravigliarsi che nel progresso di questo secolo continui a regnare il fanatismo di distruzione che infestò le scelte dei saggi alla fine del secolo scorso e all'incominciare del presente”: così Domenico Bortolan, *Guida di Vicenza...* (BBVi, ms. CB 41), *San Bartolomeo*, c. 537.

Giacomo e Girolamo dipinta da Cima da Conegliano per i fratelli Sangiovanni nel 1489, da artisti usciti dalla bottega di Bartolomeo Montagna o, comunque, influenzati dalla lezione del maestro vicentino: acquistate dal Comune di Vicenza, esse sono oggi ospitate presso la Pinacoteca di Palazzo Chiericati (figg. 125-126)⁴⁴. Diversamente, gli altari, concepiti come grandi arcate con la parete interna concava, dove si colloca la mensa, e la struttura esterna fatta di alti piedistalli, lesene, porzioni di trabeazione e ghiera ‘incrostate’ di mascheroni, putti, uccelli, girali d’acanto, scudi, fiaccole, satiri, delfini, sfingi, all’insegna della più fervida fantasia (figg. 127-128), dopo essere stati smantellati dalla loro sede originaria, finirono per anni accatastati nel cortile del nosocomio cittadino, per poi essere riallestiti e ridistribuiti, nel corso della sua ricostruzione neogotica, curata tra il 1862 e il 1867 dall’architetto Friedrich von Schmidt, lungo le pareti e nel presbiterio della chiesa vicentina di San Giacomo Maggiore, comunemente detta dei Carmini⁴⁵. Nel nuovo vaso, diversamente dalla sede originaria, si hanno solo quattro altari laterali. Tra di essi, s’interpongono, rispettivamente, l’arcata d’ingresso alla cappella della Beata Vergine del Carmelo sulla destra, e, a sinistra, l’arcata che incornicia il portale d’ingresso laterale, mentre un’ulteriore arcata inquadra la porta principale (fig. 129). Sebbene dall’acquarello del Bongiovanni sembri di poter dedurre una sostanziale integrità dei materiali ricomposti, nella nuova sede non è dunque sempre immediato individuare i singoli pezzi rimontati. Al di là delle difficoltà a determinare corrispondenze precise – questione su cui si tornerà, brevemente e con qualche inedita riflessione, trattando delle singole botteghe operose all’ombra di Monte Berico – rimane comunque la qualità davvero elevata, tanto per esiti quanto per articolazione, dei singoli manufatti che, rappresentando il “complesso del genere di gran lunga più cospicuo in Vicenza e certo uno dei più

⁴⁴ Per l’eccezionale ‘galleria’ di dipinti nella chiesa di San Bartolomeo, dove si trovavano opere dei vicentini Bartolomeo Montagna, Giovanni Bonconsiglio detto il Marescalco, Giovanni Speranza, Francesco Verla, Marcello Fogolino e, appunto, del ‘foresto’ Cima da Conegliano si vedano Barbieri 1981b, pp. 16-44 e Boschini 1676, ed. 2008, pp. 349-361, con aggiornamenti bibliografici alla data.

⁴⁵ Sulla chiesa di San Giacomo, fondata nella seconda metà del Trecento, quando venne affidata ai Carmelitani, ampliata nel corso del secolo successivo e quindi riconfigurata nel secondo Ottocento si veda Barbieri 2007a, al quale si rimanda anche per la figura dell’architetto Friedrich von Schmidt (1825-1891), originario del Wurttemberg ma naturalizzato viennese (Barbieri 2007a, in part. pp. 106-108). Sulla decorazione pittorica interna e sulle pale d’altare che vi si conservano si veda invece Binotto 2007.

notevoli del Veneto”⁴⁶, costituiscono una delle più felici testimonianze del ‘rinascimento di pietra’ in terra berica.

II. 2. Gli attori.

È facile arguire come l’ampio e diffuso processo di rinnovamento urbano ora richiamato, con un’attività edilizia in pieno fermento, garantisca ad architetti, lapicidi, marangoni e altra manodopera specializzata, concrete e molteplici occasioni d’ingaggio. Dalle alte terre lombarde, e più precisamente delle zone dei laghi di Como e di Lugano, giunsero numerose maestranze che ‘invasero’ pacificamente Vicenza per tutto il XV secolo⁴⁷. Le preziose ricognizioni archivistico-documentarie di Giangiorgio Zorzi, Giovanni Mantese e Giovanni Zaupa hanno restituito una moltitudine di nomi: spesso però il tentativo di associarli a opere precise è destinato a restare frustrato, anche in considerazione del fatto che, sin verso il medio Quattrocento, una parte significativa della produzione scultorea, spesso legata indissolubilmente alle architetture, esprime la pratica artistica propria sì di abili artigiani ma che di rado supera la *routine* decorativa⁴⁸.

La metà del secolo, come s’è visto, in un ribollente crogiuolo d’imprese e cantieri sia pubblici sia privati, costituisce un vero e proprio spartiacque e la morte di Antonino da Venezia, indiscusso protagonista dei decenni precedenti, al termine degli anni Cinquanta, segna “un *limen* naturale tra due epoche della scultura a Vicenza”⁴⁹. Allora, infatti, si registra in città un progressivo ampliamento degli orizzonti di riferimento artistico: non più la gravitazione esclusiva verso il gotico fiorito della Laguna, che tanto aveva significato nel ventennio 1440-1460, ma una crescente tendenza a guardare a Ovest, verso la realtà veronese e lombarda, secondo una consuetudine già per altro

⁴⁶ Barbieri 2007a, p. 114.

⁴⁷ Per una rassegna delle maestranze giunte nel XV secolo a Vicenza dalle tradizionali aree di provenienza di lapicidi, muratori e capimastri, tra Lario, Ceresio e Valsolda, si veda Zorzi 1959, in part. 362-369.

⁴⁸ Oltre a Zorzi 1959, richiamato alla nota precedente, si considerino, in particolare, Zorzi 1926 e *Id.* 1937; Mantese 1964b e Zaupa 1998.

⁴⁹ Ericani 1999, p. 45. Su Antonino da Venezia si rimanda al capitolo I di questo studio.

sperimentata nel passato⁵⁰, nonché a rivolgere lo sguardo, in particolare, alla vicina Padova, forte di un rapporto privilegiato con le avanguardie artistiche fiorentine.

Nel capoluogo euganeo, due nuclei di opere di somma rilevanza e seminali avevano trovato compimento in quel torno di anni: i lavori scultorei dell'altare del Santo (1446-1450) e la decorazione pittorica della cappella Ovetari agli Eremitani (1448-1457). Donatello e Andrea Mantegna vi rappresentavano rispettivamente i due poli di riferimento e di attrazione ai quali guardavano le nuove generazioni di artefici, attingendovi e acquisendo gusti e linguaggi diversi. 'Donato da Fiorenza' lasciava in città non solo un'opera complessa ed innovativa, come l'altare maggiore del tempio antoniano, polimaterico e popolato di sculture e di rilievi (fig. 130), ma anche una nutrita sequela di collaboratori e allievi educati alla sua lezione⁵¹. Il Mantegna, dal canto suo, si fece interprete di una rinnovata lingua pittorica, plasmata sul recupero attento dell'antichità classica e su una personale interpretazione del magistero scultoreo donatelliano⁵².

Tali componenti incisero e presero piede nel successivo corso dell'arte, non solo patavina. Le sculture di Donatello divennero oggetto di studio, furono elette a 'modello' e se ne trassero di frequente calchi che circolavano nelle botteghe, influenzando la formazione di pittori e scultori che si educavano nel solco tracciato dall'artista fiorentino⁵³.

Analoghe riflessioni si possono condurre a proposito del Mantegna. Sebbene la questione relativa a una sua attività nel campo della scultura rappresenti a tutt'oggi una *vexata quaestio* per la critica, non mancano, di fatto, opere scultoree contraddistinte da

⁵⁰ Si veda in proposito il capitolo I di questo studio.

⁵¹ Per informazioni circa gli aiuti di Donatello a Padova si vedano in particolare gli studi di padre Antonio Sartori: Sartori 1961, e quindi *Id.* 1983 e 1989. Sulle maestranze, talora forestiere, operanti in città nell'orbita donatelliana, si consideri anche il più recente contributo di Motture 2006.

⁵² Nell'ambito della sconfinata letteratura sull'arte del Mantegna, si segnalano, per le riflessioni su questa specifica questione, gli interventi di Dunkelman 1980, di De Nicolò Salmazo 1990 e *Ead.* 2006, di Cavazzini, Galli 2008.

⁵³ Una significativa conferma della diffusione di un simile fenomeno è data dalla presenza, nella celebre raccolta del giurista patavino Marco Mantova Benavides (1489-1582), di un'antica testa, in gesso, del Gattamelata. Si vedano, in merito, Candida 1967, pp. 84-85 e Favaretto 1972, n. 327. Sui calchi da opere riconducibili al soggiorno padovano di Donatello si considerino anche le osservazioni di De Marchi 1996a e di Agosti 1999, p. 54. Sulla testa del Gattamelata si veda invece L. Cavazzini in *Rinascimento e passione per l'antico...* 2008, pp. 228-231, sch. 1. Per il Mantova Benavides che, amico e mecenate di molti artisti, aveva raccolto nella sua residenza presso la chiesa degli Eremitani una considerevole collezione di anticaglie e non solo, si veda Tomasi, Zendri 2007.

spiccati ed espliciti tratti mantegneschi, come ben esemplifica la *Sant'Eufemia* nella cattedrale di Irsina, in Basilicata, ma eseguita a Padova, in pietra di Nanto, per l'ecclesiastico lucano Roberto de Amabilibus, con tutta probabilità dovuta a Pietro Lombardo (figg. 131-132)⁵⁴. Anche nel caso delle opere di Andrea, la circolazione di disegni e schizzi tratti da esse iniziò presto, generando un felice dialogo tra pittori e scultori⁵⁵.

Ad arricchire ulteriormente la temperie artistica di Padova e, implicitamente, le ricadute che essa ebbe su Vicenza, fu poi l'arrivo nella città euganea del teste menzionato Pietro Lombardo documentatovi con certezza dal 1465⁵⁶. Il suo *Monumento funebre* del giurista aretino Antonio Roselli, docente presso lo Studio patavino, eseguito e montato nella navata sinistra del Santo nel 1467⁵⁷, di cui è arcinota la derivazione dai prototipi delle tombe monumentali realizzate, in Santa Croce a Firenze, da Bernardo Rossellino e da Desiderio da Settignano rispettivamente per Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini⁵⁸, inaugurava un'inusitata tipologia di monumento sepolcrale che univa al modello architettonico-scultoreo toscano una sovrabbondanza ornamentale squisitamente lombarda (fig. 133).

Un'eco pressoché immediata, se non persino contestuale, di queste determinanti sollecitazioni euganee, si riscontra, a Vicenza, nell'altare Pojana che domina il transetto destro della chiesa di San Lorenzo: altare che, alla luce del nuovo quadro cronologico

⁵⁴ Pubblicata nel 1996 come opera autografa di Andrea Mantegna da Clara Gelao (Gelao 1996, pp. 242-244), la scultura è stata rivendicata al pittore, anche in seguito, dalla stessa studiosa (Gelao 2003, pp. 25-29 e *Ead.* 2013) nonché da Sgarbi 2006, pp. 30-31. In favore della paternità di uno scultore di professione quale Pietro Lombardo si è invece espresso per primo Ceriana 1997 con una proposta che, da lui successivamente ribadita (Ceriana 2005 e *Id.* in *La scultura...* 2006, p. 86), è stata accolta pure, fra gli altri, da Anne Markham Schulz 2010, pp. 330-332. Per una sintesi critica e bibliografica sulla statua di *Sant'Eufemia* si veda L. Cavazzini in *Mantegna...* 2008, pp. 100-101, sch. 24.

⁵⁵ Come opportunamente sottolineato di recente – sulla scorta di Middeldorf 1978, ed. 1981, p. 185 – da Laura Cavazzini, in mancanza di lavori certi, sarà prudente risolvere la questione di Mantegna scultore, immaginando l'artista quale un 'dilettante' dedito alla modellazione più che alla scultura *strictu sensu* (L. Cavazzini in *Mantegna...* 2008, p. 100, sch. 24).

⁵⁶ Sul soggiorno patavino di Pietro Lombardo, in aggiunta al sempre fondamentale Moschetti 1913 e *Id.* 1914, si vedano le recenti precisazioni di Ceriana 2005 e di Markham Schulz 2010.

⁵⁷ Moschetti 1913, pp. 96-97, doc. XXVI.

⁵⁸ Sul *Monumento Bruni* si veda Markham Schulz 1977, pp. 32-51 e 99-104, sch. 5; sul *Monumento Marsuppini* si veda T. Mozzati in *Desiderio da Settignano...* 2007, pp. 118-123, sch. 1.

definitosi solo recentemente⁵⁹, sappiamo essere stato messo in opera nel corso del settimo decennio del Quattrocento e comunque non oltre il primo lustro degli anni Settanta. A quelle date, l'altare, un *unicum* nel capoluogo berico, si dimostra decisamente innovativo rispetto al panorama locale e sorprende per la davvero non scontata coerenza iconografico-decorativa, a fronte dell'effettiva complessità di una struttura articolata in componenti architettoniche, scultoree e pittoriche distinte, sulle quali, nei secoli, sono intervenute manomissioni e interpolazioni⁶⁰.

Il trittico lapideo, con al centro il *Cristo in pietra tra due angeli dolenti* e, ai lati, *i Santi Francesco e Bernardino* (sch. 33), denuncia significativamente modi lombardeschi tali da potersi ricondurre a un non meglio individuabile artefice di estrazione padovana, tanto familiare all'universo figurativo donatelliano quanto aggiornato sul linguaggio più tipico di Pietro Lombardo (quest'ultimo identificato, da una tradizione storiografica ben radicata ai piedi dei Berici, con il "Pietro lombardo del lago de Lugana" che nel 1470 s'immatricolava alla fraglia cittadina dei lapicidi)⁶¹. Attorno all'ancona, corredata di *chuna* ad arco ribassato, si sviluppa una singolare inquadratura, definita, ai lati, da due lesene, percorse da squisite candelabre e concluse da caratteristici capitelli corinzieggianti. Esse sostengono due mensoloni fortemente aggettanti che reggono, a loro volta, una larga arcata con ghiera baccellata e intradosso decorato da tre file di lacunari con rosette e cherubini, chiusa, superiormente, da un basso architrave decorato da un fregio a palmette e da una sottile cornice a dentelli (fig. 134). Tutte le strutture sono ricoperte da una vivace policromia, la cui freschezza è stata

⁵⁹ La cronologia della costruzione dell'altare Pojana è stata precisata da Maria Signori 2007. Il fondamentale contributo della studiosa ha consentito di sgombrare il campo da varie ipotesi che, per lungo tempo, hanno condizionato e, in parte, 'sviato' la lettura critica del manufatto. Della questione si dà più compiutamente conto nella scheda 33 del catalogo, in coda al capitolo III di questo studio cui si rimanda.

⁶⁰ Le vicende dell'altare sono ripercorse in Signori 2007 e, da ultimo, in Trevisan 2011, pp. 99-102.

⁶¹ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), c. 43r: "m.º Piero lombardo del lago de Lugana [sic] intra nela fraya de murari et paga a m.º Martino gastaldo [...] soldi adì III de marzo 1470". Poco persuaso dall'eventualità che il 'Piero' associatosi nel 1470 alla fraglia vicentina possa essere Pietro Lombardo, Matteo Ceriana (2005, p. 520) propone di identificarlo con un coevo "Pietro di Giovanni", citato quale testimone in una scrittura notarile del 22 marzo 1507, resa nota da Zorzi 1926, p. 241. Tale attestazione è giudicata un po' troppo avanzata, rispetto all'anno 1470, da Anne Markham Schulz 2010, p. 340, che pare, per altro, essere più possibilista circa l'ipotesi di riconoscere in Pietro Lombardo il 'Piero' luganese della fraglia vicentina.

resa meglio apprezzabile dal recente restauro⁶². L'intervento di ripristino ha interessato pure i brani ad affresco, confermandone, come già suggerito dall'evidenza stilistica, l'esecuzione in momenti diversi e leggermente scalati nel tempo. Il fregio a monocromo sotto l'imposta dell'arcata, con le due mezze figure clipeate di *Abramo* e *Isaia* e tre *Angeli* con simboli della passione nel mezzo, andrebbe cronologicamente ancorato ai primi del Cinquecento e riferito al giovane Giovanni Bonconsiglio (fig. 135)⁶³. Sarebbe stata invece eseguita a ridosso dei lavori alla parte lapideo-scultorea, e dunque tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento, la *Crocifissione* della lunetta soprastante: senza dubbio il momento pittorico più alto del complesso che, fatta salva la forte suggestione esercitata dalla lezione di Andrea Mantegna, stenta a trovare una assegnazione risolutiva (fig. 136)⁶⁴.

Negli anni in cui si lavorava all'altare Pojana, innalzato nella cappella che i padri di San Lorenzo avevano concesso al nobile Odorico nel 1462 (sch 33), giunse sulle rive di Bacchiglione e Retrone, da Verona, Angelo di Giovanni, figura interessante quanto, in parte, ancora sfuggente, su cui si tornerà, nello specifico, a breve⁶⁵. Allo scultore, registratosi nel 1464 nella matricola della corporazione di mestiere vicentina, si riferiscono, ormai pacificamente, opere quali le lastre tombali dei fratelli Fioccardo che, ora murate sulla parete d'ingresso della cripta della cattedrale di Vicenza, si possono considerare fra le più precoci attestazioni del linguaggio rinascimentale in città prima ancora che vi approdasse l'architetto Lorenzo di Simone da Bologna, iscritti alla fraglia dei muratori e scalpellini soltanto nel 1480⁶⁶.

⁶² Sull'intervento di restauro, concluso nell'aprile 2014, si veda Arlango 2014.

⁶³ Rigoni 2014a, pp. 41-42.

⁶⁴ Sintomatico della difficoltà a circoscrivere le coordinate della lunetta è il fatto che, anche in tempi recentissimi, conducendone un attento riesame critico, Chiara Rigoni (2014a) e Mauro Lucco (2014, pp. 433-434, sch. 155) siano pervenuti a proporre candidati differenti per la paternità dell'affresco. La prima suggerisce il nome di Cristoforo da Lendinara (1420 ca.-1490), abile prospettico, intagliatore e pittore, insieme al fratello Lorenzo impegnato, almeno nella fase iniziale dei lavori, nel coro per la basilica del Santo a Padova, commissionato loro nel 1462, nonché cognato di quel Pietro Antonio degli Abati che, negli anni Ottanta del secolo, avrebbe lavorato alle tarsie dei cori vicentini di Monte Berico, San Bartolomeo e Santa Corona (cfr. paragrafi II.1 e II.3 di questo capitolo). Il secondo, invece, ritiene il *Crocifisso tra la Vergine e San Giovanni Evangelista* prodotto di un anonimo mantegnesco vicentino.

⁶⁵ Si veda il paragrafo II.3 di questo capitolo.

⁶⁶ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), c. 50v, in Zorzi 1926, p. 87, nota 3: "1480, die 29 septembris sub gastaldia magistri Blaxii muratoris quondam Martini de burgo Pusterle magister Luarencius quondam Simonis de Bononia murarius intravit per fratuleam muratorum".

Giudicato l'iniziatore della stagione della Rinascenza a Vicenza, fautore di un lessico aggiornato alle novità e alle maniere toscane, ancorché filtrate dall'ambiente emiliano e riproposte quindi in "un'abile formulazione consentanea alle esigenze di un centro veneto d'entroterra"⁶⁷, Lorenzo da Bologna lavorò nel santuario di Monte Berico, in duomo, in San Bartolomeo, nella chiesa di Santa Corona, dove progettò quel profondo e alto presbiterio sopraelevato che, comprensivo di abside poligonale e cripta, aumentò considerevolmente – sino quasi a raddoppiarle – le originarie dimensioni del tempio (figg. 137-138). Egli si occupò anche, però, di residenze private: maturati entro le coordinate del suo stile, sono il palazzetto Arnaldi Tretti in contrà Pasini e quello Valmarana in contrà Santa Corona (figg. 139-140)⁶⁸, le cui facciate, concepite quali opere d'insieme, collegate da elementi orizzontali e segnate da soluzioni grafiche, fecero scuola presso le maestranze locali, che le riproposero nelle architetture minori, trasposizioni vernacolari della lingua dotta parlata da Lorenzo⁶⁹.

Del resto molti erano i lapicidi, per lo più di estrazione lombarda, impiegati come suoi diretti collaboratori oppure impegnati in proprio a fornire, per i suoi cantieri, varie tipologie di manufatti legati all'ambito della decorazione architettonica. Fra gli altri converrà segnalare, in quanto principali attori del 'rinascimento di pietra' in terra berica, almeno i nomi di Lorenzo Grandi, dei cognati Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, di Giacomo di Giacomo da Porlezza, sui quali si ragionerà anche in seguito, tracciandone dei medaglioni biografico-critici, corredati di qualche inedita riflessione.

Erede di una dinastia di scarpellini originari di Como e da lunga data trapiantati a Vicenza, il Grandi non solo è documentato in fabbriche in cui era attivo anche Lorenzo da Bologna, ma era pure, di fatto, suo vicino di casa a Vicenza, dato che, nel suo soggiorno sulle rive di Retrone e Bacchiglione, anche l'architetto emiliano risiedette "in contracta de le Chanove"⁷⁰. I lombardi Bernardino di Martino da Lugano e Tommaso di

⁶⁷ Barbieri 1990, p. 220.

⁶⁸ Sui palazzetti Arnaldi Tretti e Valmarana si vedano, rispettivamente, Barbieri 1987, pp. 43-44, sch. 7 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 678-679; Barbieri 1987, p. 43, sch. 6 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 493-494.

⁶⁹ Su Lorenzo da Bologna (notizie 1460-1508), resta fondamentale la monografia di Lorenzoni 1963, cui sarà opportuno affiancare, specie a proposito della sua attività vicentina, compresa tra il 1479/1480 e il suo definitivo trasferimento a Padova nel 1489, Zaupa 1998, in part. pp. 15-68. Un aggiornamento bibliografico sull'architetto emiliano è poi in Moretti 2006.

⁷⁰ ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5244, cc. 13v-14v, in Zorzi 1926, p. 95. Per Lorenzo Grandi e la sua famiglia di scultori si veda il paragrafo II.5 di questo capitolo.

Bartolomeo da Como, spesso indicati, negli atti, per approssimazione geografica, come ‘da Milano’, gestirono, invece, la principale bottega di scultura attiva sulla scena berica nell’ultimo quarto del Quattrocento, unitamente a quella del loro ‘confinante’ Giacomo da Porlezza⁷¹. A queste personalità si riconduce la responsabilità della divagante decorazione, di matrice lombardesca, che va allora svolgendosi su facciate, portali, intradossi di finestre, parapetti di polifore e, soprattutto, altari, che più e meglio di altri manufatti si sono conservati nelle chiese cittadine.

Fra lo spirare del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo, gli artefici operosi a Vicenza e il locale patriziato, che è il loro primo committente, prediligono complessi altaristici grandiosi. La loro struttura, unitaria e disciplinata nonostante una bardatura ornamentale piuttosto importante, si sviluppa, più o meno in profondità, articolandosi, in genere, in un arco a tutto sesto, incassato tra colonne o semicolonne – singole o binate –, innalzate su alti piedistalli. Caratterizzati da una spiccata tridimensionalità, questi altari, che in taluni episodi annunciano già, per imponenza, certi successivi sviluppi cinquecenteschi, sono connotati dal diffuso ricorso alla policromia e alle dorature. La loro orditura si riveste di preziosi intagli e di una rigogliosa decorazione, che non rinuncia, nemmeno negli edifici ecclesiali, a mescolare simboli del sacro ad altri assai più profani quali ibridi, mascheroni, putti, scudi, fiaccole, satiri e sfingi. Nel mezzo di un simile repertorio, all’insegna della più fervida fantasia, fanno talvolta capolino brani di fragrante realismo, sorprendenti per l’adesione al dato naturale e per la capacità di restituirlo con indubbia freschezza.

È il caso dell’altare Magrè, nella quinta campata sinistra della chiesa di San Lorenzo, dove due pilastri, innalzantisi su basamenti siglati da classici bucrani, coronati da capitelli corinzieggianti e tra loro raccordati da una modanatura riccamente intagliata che rientra nella concavità, depressa, della nicchia, reggono la ghiera dell’arco con motivi a palmette, mentre nel catino si distende una grande conchiglia striata (fig. 141). Riapparso nel 1838 sotto il rivestimento appostovi nel primo Settecento, quando era stato rinnovato grazie al concorso dei fedeli⁷², l’altare era stato fondato da Giovanni fu Nicolò Magrè. A darcene conferma è l’iscrizione che, letta nel Seicento dal Castellini e,

⁷¹ Su di loro si vedano i paragrafi II.4 e II.6 di questo capitolo

⁷² ASVi, *S. Lorenzo*, b. 862, n. XIII, in Sartori 1986, p. 2338, n. 158. Per le vicende legate all’altare si rimanda a Trevisan 2011, pp. 107-108 e 194-198.

quindi, nel secolo seguente, dal Faccioli, si conserva ancora oggi, benché mutila, murata alla sinistra dell'altare: "Ioannes de Magrade Nicolai filius Deo Optimo Maximo ac divo Antonio Patavo vivens posuit"⁷³. Non si conosce esattamente l'anno in cui il Magrè otteneva il giuspatronato della cappella e procedeva alla costruzione dell'altare che, sino ad oggi, è stata agganciata al millesimo 1486. Ad allora, infatti, sarebbero risaliti certi "pacta inter Dominum Magistrum Bartholomeum Montagna pictorem et Johanem de Magrade", letti da Giangiorgio Zorzi nei registri del notaio Francesco Sorio, ma mai più ritrovati⁷⁴. Questi generici 'patti' sono stati tradizionalmente interpretati come il contratto di commissione della pala del Montagna, raffigurante la *Madonna e il Bambino fra i Santi Antonio da Padova e Giovanni Evangelista* che, già sulla mensa dell'altare in San Lorenzo, negli anni della chiusura al culto del tempio, seguita alle soppressioni napoleoniche, fu rimossa e finì presso la chiesa di Castello, frazione di San Giovanni Ilarione, in provincia di Verona⁷⁵. Nella sua recente rilettura del dipinto montagnesco migrato nel Veronese, Mauro Lucco, in ragione dell'evidenza stilistica e dei confronti con altre opere del catalogo dell'artista, ne scalerebbe l'esecuzione di quasi due decenni, fissandola entro il primo lustro del Cinquecento e consigliando di posticipare pure il compimento della cornice lapidea, che verrebbe così a cadere in una cronologia perfettamente contestuale a quella dell'altare, nella basilica di Monte Berico, contenente la *Pietà* firmata e datata dallo stesso Bartolomeo Montagna nel 1500 (fig. 142)⁷⁶. Mentre nell'altare del santuario mariano, simile per ordito ma contraddistinto da un "piglio più asciutto, un più marcato insistere sulla definizione della struttura portante"⁷⁷, le candelabre delle paraste sono ornate di strumenti musicali, mascheroni, bucrani e ninfali dorati (figg. 143-144), sulle facce dei pilastri dell'altare

⁷³ Castellini, ed. 1885, p. 58; Faccioli 1776, vol. I, p. 52. La lapide, murata a sinistra dell'altare Magrè, corrosa nella parte superiore, è invece ancora leggibile nella parte inferiore, ove sta scritto: "Optimo Maximo / ac divo Antonio / Patavo /vivens posuit".

⁷⁴ Zorzi 1916, p. 93.

⁷⁵ Nel ripristino dell'altare attuato nel corso dell'Ottocento, si collocò qui la secentesca tela di Giulio Carpioni con la *Madonna che offre il Bambino all'adorazione dei Santi Antonio da Padova e Gaetano Thiene*. Per la pala di Giulio Carpioni (1613 ca. - 1678), si veda Trevisan 2011, pp. 194-198. Sul veneziano Carpioni, dallo scadere del quarto decennio del Seicento e sino alla morte residente ed operoso a Vicenza, basti qui il rimando a Barbieri 1977.

⁷⁶ Sulla pala oggi a San Giovanni Ilarione si veda ora Lucco 2014, pp. 351-353, sch. 67. Sulla pala di Monte Berico si consideri invece G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 344-345, sch. 60.

⁷⁷ Barbieri 1984, p. 57.

Magré – all’insegna di quella resa più naturalistica cui si accennava – da turgidi cespi di foglie, si originano racemi di tipo antiquario che, realizzati con grande accuratezza, si svolgono in ripetute spirali e sono abitati, tra sviluppi foliacei e fiori dai grandi petali carnosì, da uccellini e insetti dalle proporzioni macroscopiche (figg. 145-147).

Un gusto non dissimile, ancorché risolto in un modellato a tratti più disinvolto e compendiario, affiora in alcune delle arcate già in San Bartolomeo ed in particolare in certi brani dei piedritti esterni, elevati su alti plinti, dell’altare Aurifici, oggi il secondo, sulla sinistra, ai Carmini e, nella sua sede originaria, sul fianco a mezzogiorno della chiesa dei Canonici Lateranensi, significativamente siglato, proprio come quello Magré, da un vistoso *pecten* nel catino (figg. 148-149)⁷⁸. Entro le specchiature della faccia rivolta alla navata, tra medaglie, nastri e fronde d’albero sospesi ad anelli, compaiono rospi e serpentelli, a rilievo delicatissimo, con accurato sottosquadro (fig. 150).

A prescindere dalla diversità del *ductus*, dalla maggiore o minore finezza dell’intaglio, dalla distribuzione più e meno armonica e calibrata dei singoli elementi, a tutte queste realizzazioni presiede un’unica tendenza, tipica espressione della *nouvelle vague* lombardesca e rinascimentale e del comune bagaglio artistico di riferimento, che continuerà a ispirare la produzione locale sin dentro il Cinquecento. E in San Bartolomeo l’onda lombardesca degli scalpellini s’incontra con l’arte di Bartolomeo Montagna che, caposcuola della nuova pittura vicentina allo scadere del Quattrocento, nello svolgere un ruolo di vera *leadership* rispetto alla cultura figurativa locale, promuove un dialogo serrato e reciproco con la scultura contemporanea e i suoi interpreti ai piedi di Monte Berico⁷⁹. Di qui l’arguta osservazione – al limite del paradosso ma non per questo meno obiettiva – che, all’epoca, “tra i vicentini, nessun pittore è in verità pittore”⁸⁰, nonché la constatazione che, proprio “nell’addobbo interno delle chiese”, la collaborazione dei maestri dello scalpello lombardi – quali appunto i

⁷⁸ È quanto si ricava dall’acquerello, eseguito nell’Ottocento da Bartolomeo Bongiovanni, per il quale si veda il paragrafo II.1 di questo capitolo. Nella chiesa di San Bartolomeo, l’altare Aurifici inquadrava la pala con la *Presentazione di Gesù al tempio*, dipinta da Bartolomeo Montagna ed ora alla Pinacoteca di Palazzo Chiericati a Vicenza (Inv. A 4). Per una sintesi bibliografica e critica sulla pala montagnesca si veda ora G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 376-378, sch. 90.

⁷⁹ L’intero *corpus* dei dipinti e la figura di Bartolomeo Montagna (1447 ca.-1523) sono stati oggetto di un recente riesame in Lucco 2014 al quale si rimanda.

⁸⁰ N. Pozza in Barbieri 1981b, p. 5.

richiamati Tommaso e Bernardino e Giacomo di Giacomo da Porlezza – con l’officina pittorica del Cincani “par non solo evidente ma costante, sistematica”⁸¹.

La cosa s’impone, con assoluta evidenza, nell’altare Porto Pagello nella seconda campata sinistra di Santa Corona, e, soprattutto, nelle statue di *San Pietro* e di *San Paolo* sul suo coronamento (figg. 151-152, 154). In asse con le sottostanti colonne isolate che, disposte su di un piano avanzato rispetto alla struttura facente da fondale, reggono la soprastante, articolata trabeazione, i due simulacri, dalle rigide e pesanti pieghe e dal robusto espressionismo, presentano – giusta l’osservazione di Chiara Rigoni – scoperte connessioni con la pittura del Montagna⁸². Autore della pala con la *Maddalena tra i Santi Girolamo, Paola, Monica e Agostino*, sopra la mensa dell’altare Porto Pagello, da lui eseguita tra il 1509 e il 1514⁸³, nel suo *San Paolo*, oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano, il Montagna pare fornire il modello – quasi fosse un disegno preparatorio – per il corrispondente vicentino che, fedele nella posa, come nei gesti e nell’ammaccato drappeggio del manto avviluppante, costituisce la trasposizione plastica del fratello milanese (fig. 153)⁸⁴.

L’altare Porto Pagello, voluto da Piera, figlia di Gabriele da Porto e vedova di Bernardino Pagello, ed eretto, con ogni probabilità, nel medesimo torno di tempo in cui veniva eseguita la pala dipinta⁸⁵, è uno dei rari casi, tra i complessi altaristici realizzati in quel periodo all’ombra di Monte Berico, che prevede, *ab origine*, l’associazione di membrature architettoniche e di statue a tutto tondo.

Con gli altri due esemplari analoghi, in tal senso, ci si inoltra ormai di alcuni lustri nel Cinquecento e, soprattutto, si registrano aperture, sempre meno timide, ai nuovi fatti della maniera moderna che, a Vicenza, s’afferma, in scultura, non prima degli anni Trenta del secolo.

⁸¹ Puppi 1976, p. 156.

⁸² Rigoni 1999b, pp. 85-86.

⁸³ Sulla pala del Montagna si veda G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 372-373, sch. 85.

⁸⁴ Sulla tavola con il *San Paolo*, conservata al Museo Poldi Pezzoli insieme al suo *pendant* con *San Girolamo penitente* (rispettivamente Inv. 1605/618 e 1582/617), si veda G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 309-310, sch. 31 con bibliografia alla data.

⁸⁵ Bartolan 1889, pp. 275-280; Mantese 1964b, pp. 959-960. Datato abitualmente al 1530, quando, nel suo testamento, la committente Piera Porto Pagello definiva la cappella “de novo constructa” (Mantese 1964b, p. 960), l’altare, in realtà, è da considerarsi precedente e la sua messa in opera dovrebbe cadere negli anni a ridosso dell’esecuzione della pala di Bartolomeo Montagna (Rigoni 1999b, p. 85).

Quattro simulacri sono ospitati in altrettante nicchie inserite nel doppio registro dell'altare Velo, nella chiesa dei Servi per il quale non sarà irragionevole convocare, quali responsabili, Giovanni da Porlezza e il suo socio Girolamo Pittoni da Lumignano, formartisi presso il già mentovato Giacomo da Porlezza, padre di Giovanni, ed alla guida della principale bottega attiva in città nella prima metà del Cinquecento, dove approderà, nel 1524, Andrea Palladio⁸⁶.

La nitida trama architettonica dell'altare Nievo, nella prima campata della navata sinistra di Santa Corona, vicina a quella dell'altare Porto Pagello, si sviluppa, invece, attorno al maestoso altorilievo marmoreo, coronato, in alto, da una gloria di angeli, con il Padreterno che, seduto su soffici cirri cumuliformi, regge davanti a sé il Crocifisso, mentre lo Spirito Santo, sotto forma di colomba, gli scende, accanto, dalla spalla destra (figg. 155-158). Innalzato, probabilmente, intorno al 1533, quando “Felice del Nevo” dotava di cento ducati la propria “Capella della Trinità”⁸⁷, si compone di un doppio ordine di colonne, che incornicia un'arcata a pieno centro, sormontata da un cornicione e da un timpano triangolare: una struttura che, come già rilevava Edoardo Arslan, ha i suoi precedenti in ambito veneziano e s'apparenta strettamente, per tipologia, all'altare di Verde della Scala, già in Santa Maria dei Servi ed oggi ai Santi Giovanni e Paolo, opera documentata (1523-1524) di Guglielmo di Giacomo dei Grigi⁸⁸. Quanto, invece, al gruppo scultoreo centrale esso spetta, in virtù della firma – IO. BAP. KRONE – sulla nuvola su cui fluttuano gli angeli di destra, a un ‘Giambattista Krone’ che, sino ad oggi misterioso, è autore anche delle tre statue raffiguranti la *Madonna con il Bambino fra i Santi Paolo e Alberto Carmelitani*, nella lunetta sopra l'ingresso laterale dei Carmini dove furono issate, in seguito alla riforma ottocentesca di Friedrich von Schmidt, trasportatevi dal primo altare sulla destra della chiesa (fig. 159)⁸⁹.

⁸⁶ Si veda il paragrafo II.6 di questo capitolo.

⁸⁷ ASVi, CRS, *Santa Corona*, b. 76, c. 271: “1533 = 20 dicembre. Felice del Nevo donò al Convento ducati 100 per dote et parte di dote della sua Capella della Trinità, con obbligo di cantar due messe l'anno nelli giorni di Santa Croce. Atti di Tomaso Vayenti, Libro di Memorie L M c. 60 tergo”. Si veda, in proposito, Bortolan 1889, pp. 281-283.

⁸⁸ Arslan 1956, pp. 57-58, sch. 296. Per il monumento di Verde della Scala si veda A. Markham Schulz in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo...*, pp. 189-191, sch. 40.

⁸⁹ Silvestro Castellini (1576-1630) poteva vedere le tre sculture ancora all'interno della chiesa dei Carmini: “L'ultimo [altare] è vicino alla porta maggiore, et vi si veggono tre figure di pietra di tutto rilievo cioè della Beata Vergine, di San Paolo, et di Santo Alberto dell'ordine Carmelitano, che fu opera di Gio: Battista Krone eccellentissimo scultore à suoi tempi, et la spesa dell'altare, è della famiglia

È merito recentissimo di Andrea Bacchi, al contributo del quale si rimanda per una più puntuale disamina della questione, aver risolto, sulla scorta di un suggerimento di Stefano Tumidei, ‘il caso’ di queste sculture “di non facile ambientazione”⁹⁰. Lo studioso, individuando le giuste coordinate entro cui inquadrare le opere, ha dato, finalmente, un’identità e ‘una storia’ al loro artefice. Autore di questi due interessanti gruppi scultorei sarebbe, infatti, Giovanni Battista da Carona, attivo in Laguna sullo scorcio degli anni Venti del Cinquecento, dopo una carriera svoltasi nell’Italia centrale⁹¹. Di origini lombarde e attestato a Carrara, Giovanni Battista lavorò, a più riprese, a Loreto, e ciò spiega il debito da lui contratto con l’arte di Andrea Sansovino e le sue realizzazioni nel cantiere della Santa Casa: un debito che affiora chiaramente nei rilievi commissionati al caronese per la Cappella Emiliana in San Michele in Isola a Venezia, progettata da quel Guglielmo dei Grigi che, negli anni precedenti, aveva curato la realizzazione del sopra citato altare di Verde della Scala (fig. 160)⁹². Ed è proprio in queste sue prove nella cappella annessa al complesso camaldolese in Laguna che si rinvencono consonanze risolutive per risolvere il *rebus* del linguaggio delle statue vicentine, apparso, nella storiografia, a partire dall’Arslan, “stilisticamente quasi ermetico”⁹³. Nei simulacri dei Carmini, come pure nella *Trinità* di Santa Corona, si ritrovano la stessa tipica sovrabbondanza di pieghe, pesanti e malleabili, aderenti per lunghi tratti ai corpi sottostanti, che connotano le opere di Giovanni Battista da Carona. E se la classica compostezza della *Madonna* dei Carmini, come fa notare Andrea Bacchi, è la stessa della *Vergine Annunciata* sull’altare maggiore della Cappella Emiliana, la tipologia facciale del *Padre Eterno* Nievo si legge d’un fiato con il volto

Saracina, come ci fanno fede l’armi sue poste sopra di quello” (*Descrizione dei borghi di Vicenza*, ms. 1740, c. 168r). Nella sua sede originaria, a destra dell’ingresso della chiesa, le statue venivano censite pure in Arnaldi, Baldarini 1779, vol. I, p. 51.

⁹⁰ Arslan 1956, p. 58, sch. 296.

⁹¹ Bacchi c.d.s. Andrea Bacchi ha, di recente, persuasivamente ricondotto a Giovanni Battista da Carona un altro episodio di scultura veneta della prima metà del Cinquecento: il *Monumento a Bartolomeo San Vito* nella chiesa di San Francesco Grande a Padova. Su tale, ulteriore acquisizione al catalogo dello scultore, si veda Bacchi 2013. Su Giovanni Battista da Carona si veda Markham Schulz 2000, che ne ripercorre la biografia e l’attività svolta a cavaliere di varie realtà regionali e artistiche della Penisola.

⁹² Sul lombardo Guglielmo de Grigi (1480 ca.-1550/1551), scultore e, soprattutto, architetto si veda Ceriana 2002a.

⁹³ Bacchi c.d.s.

del *Precursore* della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, attribuito al caronese da Anne Markham Schulz (figg. 161-164)⁹⁴.

La restituzione a Giovanni Battista da Carona – per altro assolutamente coerente, pure dal punto di vista cronologico, con il percorso dell’artista, le cui attestazioni documentate in Laguna datano dal 1528 al 1532⁹⁵ – rappresenta un’acquisizione importante nonché un ulteriore tassello del *puzzle* che andiamo allestendo, in queste pagine, relativamente alla produzione scultorea vicentina tra la metà del XV secolo e i primissimi decenni del Cinquecento. Muovendo dalle ricadute in scultura della civiltà figurativa propria della Padova donatellizzata post 1450, ravvisabili a Vicenza e nel suo territorio, dove, a sancire la fortuna del linguaggio e dei modelli di derivazione patavina furono, soprattutto, le numerose pale intagliate, nella tenera pietra locale, per gli altari del contado, alle quali si è dedicata una speciale attenzione riservandovi un apposito approfondimento⁹⁶, con le opere di Giovanni Battista da Carona si giunge ormai alla manifestazione di una cultura più scopertamente cinquecentesca e di matrice centroitaliana. Una cultura che, sebbene priva di ricadute immediate sull’ambiente vicentino, tanto da restare sin qui un fatto del tutto eccentrico, e quasi ‘esotico’, nell’incapacità di decifrare l’esatta provenienza, pure geografica, del foresto Krone, concorre ad anticipare la più convinta e definitiva affermazione della ‘maniera moderna’, attuata con le architetture di Andrea Palladio e le imprese decorative, alla metà del secolo, di Alessandro Vittoria e Bartolomeo Ridolfi⁹⁷. Con questi nuovi attori, per la scena artistica berica, si apriva una nuova, gloriosa era, segnata, appunto, dalle realizzazioni palladiane, con le loro conseguenze sulla storia dell’architettura, ma anche, almeno in parte, debitrice ai maestri di quel ‘rinascimento di pietra’ che è appunto l’oggetto e il limite geografico-temporale della presente ricerca.

⁹⁴ Markham Schulz 2000, pp. 215-224.

⁹⁵ Markham Schulz 2000, p. 229.

⁹⁶ Si veda il capitolo III di questo studio.

⁹⁷ Per le decorazioni a stucco di Bartolomeo Ridolfi e Alessandro Vittoria nei palazzi vicentini si veda Marinelli 1999.

II. 3. Un veronese ai piedi dei Berici: Angelo di Giovanni e il suo ‘affollato’ catalogo vicentino.

Dovendo individuare un ideale punto di partenza donde muovere per svolgere il nostro discorso sul ‘rinascimento di pietra’ in terra berica, al di là delle coordinate temporali che, come sottolineato, non rimontano oltre il settimo decennio del Quattrocento, vi sono pochi dubbi nell’individuare nei lavori di Angelo di Giovanni da Verona gli araldi del verbo rinascimentale a Vicenza. Un linguaggio *sui generis* quello di Angelo, plasmato – come messo in luce dalla critica – sulla gloriosa tradizione del romanico padano più ancora che sulla lezione dei toscani Nanni di Bartolo e Michele da Firenze, operosi nella città scaligera negli anni Venti e Trenta del secolo: linguaggio sensibile altresì alle sollecitazioni irradiantisi da Milano e da Pavia, tanto da sembrare talvolta agganciare esiti propri di Cristoforo Mantegazza e di Antonio Rizzo che gli furono però coetanei e, dunque, non maestri in senso stretto⁹⁸. Angelo, “quondam Iohanis de Aurereia”⁹⁹, ossia di Adrara, località del Bergamasco¹⁰⁰, nacque, verosimilmente a Verona, nel 1437 come si ricava, per sottrazione, da un documento delle anagrafi scaligere che, nel 1482, ne ricorda l’età, all’epoca, di 45 anni¹⁰¹. Era dunque poco meno che trentenne quando, nel 1464, s’iscriveva alla fraglia dei muratori e lapicidi di Vicenza¹⁰², dove rimase sino alla prima metà del nono decennio risiedendovi – è da supporre – con una certa costanza se, nel 1473, veniva identificato come “civis Vincentie”¹⁰³, qualità che, in base alle normative fissate dai locali statuti, si otteneva dopo dieci anni di soggiorno continuato¹⁰⁴. Nulla sappiamo circa eventuali ingaggi dello scultore nel primo lustro della sua permanenza in città: la prima

⁹⁸ Arslan 1953, p. 389; Puppi 1959-1960, pp. 32-33; *Id.* 1976, p. 153; Barbieri 1984, p. 16; Ericani 1999, pp. 68-69.

⁹⁹ ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4734, c. 95v, in Zorzi 1926, p. 72.

¹⁰⁰ Questa l’interpretazione di Lionello Puppi che individua l’origine della famiglia di Angelo nei comuni bergamaschi di Adrara San Martino o Adrara San Rocco (Puppi 1959-1960, p. 36, nota 9).

¹⁰¹ Mazzi 1912, p. 224. La deduzione sull’anno di nascita di Angelo di Giovanni è di Puppi 1959-1960, p. 32.

¹⁰² BBVi, *Statuta sive ordinamenta fratralie muratorum*, ms. 181, c. 40v.

¹⁰³ ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferretto, b. 4771, c. 41r, in Zorzi 1926, p. 71.

¹⁰⁴ Puppi 1959-1960, p. 32.

commissione che affiora dalla carte d'archivio data soltanto al 1468, quando, tra l'altro, "magister Angelus lapicida", a segnare quasi una sorta di ideale passaggio di testimone tra due epoche e due maniere della scultura all'ombra di Monte Berico, prendeva a bottega presso di sé Antonio di Domenico Franceschini da Valdagno¹⁰⁵, già apprendista di Antonino da Venezia che, testando il 5 maggio 1458, lo aveva appunto designato erede di "omnia feramenta sua et designia et relevia apta ad artem suam"¹⁰⁶.

Tornando alla prima impresa documentata, Angelo di Giovanni, il 24 settembre 1468, s'impegnava ad eseguire, "secundum designum", l'arca funebre del clinico Giambattista Nievo, "sommo decoro delle arti e della medicina"¹⁰⁷, in pietra bianca di Chiampo, pietra rossa di Calvene e nera di Verona¹⁰⁸. Il monumento, commissionato per un compenso pari a centodieci ducati d'oro dal terzogenito del defunto, Giovanni Domenico, era destinato alla cappella di Santa Caterina che, nella navata destra della chiesa domenicana di Santa Corona, lo stesso Giambattista aveva disposto di far costruire, esprimendo, nel proprio testamento, la volontà di esservi sepolto¹⁰⁹. Nel 1613, la cappella Nievo e quella adiacente, intitolata a San Tommaso d'Aquino e patronato della famiglia Monza, vennero smantellate ed accorpate in un unico, grandioso, ambiente dedicato alla Vergine del Rosario, che l'omonima Confraternita volle erigere per commemorare la vittoria cristiana sui Turchi, nelle acque di Lepanto, nel 1571¹¹⁰. Da allora, il monumento sepolcrale dell'illustre medico fu murato sul fianco esterno del neocostruito cappellone, inserito in un'edicola seicentesca di gusto classicheggiante, impostata su semicolonne scanalate poggianti su mensole e sorreggenti il timpano soprastante, riferibile alla bottega dei fratelli Giambattista e Girolamo Albanese,

¹⁰⁵ ASVi, *Notarile*, Marcabruno Colzé, b. 30, c. 187r, in Zorzi 1926, pp. 259-269, doc. 20.

¹⁰⁶ ASVi, *Notarile*, Galeotto Aviano, b. 21, fasc. III, cc. 31v-32v, in Zorzi 1926, pp. 256-257, doc. 17. Sui testamenti di Antonino da Venezia si veda il capitolo I di questo studio.

¹⁰⁷ È quanto riportato nell'epigrafe dedicatoria a corredo della tomba: "SVMMVM. ARTIVM / ET MEDICINAE DECVS / BAPTISTA NEVVS CVI / NEMO SVPERIOR HIC EST / IS. H. SACELLVM SVA IMPENSA / EXTRVCTVM OMNI SACROR / ORNATV MVNITVM RELIQUIT / MCCCCLXVIII".

¹⁰⁸ ASVi, *Notarile*, Marcabruno Colzé, b. 30, cc. 182r-182v, in Zorzi 1926, p. 259, doc. 19.

¹⁰⁹ Bortolan 1889, p. 203 e, quindi, in Mantese 1964b, pp. 831-832.

¹¹⁰ Bortolan 1889, pp. 201-216. Sulla Cappella del Rosario e la sua fastosa decorazione seicentesca si vedano anche Binotto 1999, pp. 185-187, Barbieri, Cevese 2004, pp. 501-502 e *Chiesa di Santa Corona...* 2013, pp. 42-47. Le vicende che portarono all'erezione del cappellone dedicato alla Vergine del Rosario sono sintetizzate ora anche in Crivellaro, Schiavo, Urbani 2016, p. 34.

impegnati nel rifacimento e nella decorazione scultorea interna alla stessa cappella del Rosario (fig. 165)¹¹¹.

Benché non sia dato sapere quanto dell'aspetto attuale corrisponda a quello primitivo – e cioè precedente ai succitati, radicali interventi del XVII secolo – e benché la secolare esposizione in esterno ai naturali fattori di degrado abbia inciso sulla leggibilità dell'opera, interessata da abrasioni e lacune, essa consente ancora di cogliere i tratti peculiari dello stile di Angelo da Verona e costituisce un ineludibile punto di riferimento per la ricostruzione del catalogo dell'artista. L'impianto, come esplicitamente richiesto dalla committenza¹¹², riprende la cassa sospesa cara alla tradizione della Vicenza gotica, di cui, nello stesso tempio di Santa Corona, non mancavano esempi rappresentativi, quali le già rammentate *Arche Thiene* (figg. 22-23)¹¹³. Aggiornati rispetto alla cultura scultorea berica sono, invece, la scansione del fronte del sarcofago rettangolare in specchiature inquadrata da semplici cornici modanate e, soprattutto, il ritratto di Giambattista Nievo giacente sul coperchio lievemente inclinato: connotato da una forte carica espressiva e da una grave solennità, esso non trova, a quell'altezza cronologica, immediati riscontri *in loco* (figg. 166-167). Il medico poggia, anzi, affonda il capo in un cuscino sorretto da alcuni libri che, riproposti pure ai suoi piedi secondo modalità non dissimili da quelle riscontrabili nei vari mausolei padovani ai professori e ai giuristi dello Studio, sono funzionali a richiamarne l'attività di studioso svolta durante la propria esistenza (fig. 168)¹¹⁴. Il “trattamento condensato delle masse plastiche” della figura, avvolta nei severi abiti professorali – il defunto indossa la toga ed il tocco dottorale –, accusa del resto “un

¹¹¹ A testimoniare la traslazione del monumento, nel 1613, è anche la lapide commemorativa fatta apporre dagli eredi Nievo sotto a quella originale quattrocentesca: “NOB. NEVIORVM / NEPOTVM ET HAEREDVM / PIA CONCESSIONE TRANSLATVM / ANNO SAL. MDCXIII” (Crivellaro, Schiavo, Urbani 2016, pp. 137-138). Sulla bottega dei fratelli Albanese si veda Binotto 1999, in part. pp. 176-187.

¹¹² Nel contratto si stabiliva, infatti, che “dictum opus sit proportionatum et ad consuetam et solitam mensuram aliarum archarum similiter factarum” (ASVi, *Notarile*, Marcabruno Colzé, b. 30, c. 182v, in Zorzi 1926, p. 259, doc. 19).

¹¹³ Sulle Arche di Giovanni e Marco Thiene, nella cappella alla testa della navata destra della chiesa di Santa Corona si rimanda a quanto scritto nel capitolo I di questo studio.

¹¹⁴ Sulla ricorrenza e sulla simbologia del libro quale *topos* nell'arte sepolcrale si considerino Gerstenberg 1941 e Bialostocki 1988. Per l'impiego dei libri nel repertorio dei monumenti funebri padovani si vedano Rossi 1995, in part. pp. 58-60 e Carrington 1996, in part. pp. 90-91.

carattere nettamente rinascimentale”¹¹⁵, archiviando ormai, con le sue forme dure e ferme, i dolci ritmi goticheggianti cui ancora indulgeva la scuola locale, ispirata da Antonino da Venezia.

Consimili durezza, oggi solo vagamente intuibili nelle statue ridotte ad uno stato larvale, dovevano caratterizzare un tempo le “*images lapideas*” allagate a “*magistro Angelo lapicida*” dai fabbricieri della cattedrale di Vicenza il 12 ottobre 1469¹¹⁶. Stando al contratto, stilato dal notaio di Curia Bartolomeo Aviano, le figure avrebbero dovuto essere sei, di sette piedi ciascuna, e avrebbero dovuto rappresentare la *Madonna Annunciata*, l'*Angelo Annunciante* e i *Santi* patroni della città *Leonzio*, *Carpoforo*, *Eufemia* e *Innocenza*¹¹⁷. Le statue, ricoverate oggi presso il Museo Diocesano di Vicenza, sono soltanto cinque ed è molto probabile che l'*Angelo annunciante* non sia mai stato scolpito (fig. 169). Destinate a essere collocate sulla facciata del duomo cittadino, nel 1902, quando ne furono calate, si trovavano, fatiscenti, alla sommità del frontone che, dopo il rovinoso crollo del 1581, era stato spianato e riallestito, in maniera alquanto raffazzonata, riducendo, di fatto, l'altezza complessiva dell'edificio che fu

¹¹⁵ Arslan 1953, p. 388.

¹¹⁶ ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4723, alla data in Zorzi 1926, pp. 260-261, doc. 22.

¹¹⁷ Per i Santi Leonzio e Carpofo, il cui culto è geograficamente molto connotato e limitato in via pressoché esclusiva alla diocesi e alla città di Vicenza dove, in cattedrale, si conservano le loro spoglie, si veda Amore 1966, pp. 1323-1324. L'iconografia tradizionale li vuole raffigurati come giovani medici, indossanti mantelli corredati di colli di pelliccia e, talvolta, anche di berretti, sempre impellicciati. In mano recano la palma del martirio, subito sotto Diocleziano, e vasi per gli unguenti o scatole per medicamenti (cfr. Kaftal 1978, p. 616, n. 178).

Durante le persecuzioni di Diocleziano avrebbe trovato la morte anche Sant'Innocenza, venerata a Vicenza e pure a Bologna quale sorella di Sant'Eufemia di Calcedonia e festeggiata, nel medesimo giorno, il 16 settembre. A Ravenna, invece, è attestato sin dal IX secolo il culto di Sant'Innocenza, ritenuta figlia di Santa Vincenza e non è inverosimile che proprio tale binomio e l'omofonia Vincenza-Vicenza sia alla base della venerazione tributata ai piedi dei Berici. Si veda in proposito Lucchesi 1966, pp. 833-834. In una delle tavolette dello smembrato polittico di Battista da Vicenza, ora conservato alla Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati a Vicenza (Inv. A 18; cfr. capitolo I di questo studio), la Santa è raffigurata come una giovane donna, poco più che fanciulla, con la palma nella mano destra (Kaftal 1978, p. 430, n. 138).

Le diverse redazioni del racconto che narra la sua vicenda, non citano mai Eufemia come sorella di Innocenza né forniscono addentellati validi per spiegare la diffusione del suo culto a Vicenza. Queste molteplici narrazioni hanno generato un'iconografia altrettanto variegata per cui ad identificare la martire di Calcedonia sarebbero, di volta in volta, un velo o un mantello, un diadema sul capo, un libro o un giglio o, ancora, gli strumenti del martirio, comuni per altro a quelli di altre Sante: dalla ruota, alle mole del mulino, dal martello con cui le avrebbero spezzato i denti, alle lame su cui sarebbe stata fatta camminare, sino alle fiamme di un rogo. In vari casi, l'accompagna un leone, un orso o un serpente, mentre una spada la trafigge al seno o al collo. Si vedano in merito Lucchesi, Raggi 1965, pp. 153-161 e Kaftal 1978, pp. 300-301, n. 96.

ripristinata solo con le ricostruzioni dell'ultimo Dopoguerra¹¹⁸. Sulla scia di alcune interessanti osservazioni desumibili dal corposo *dossier* sul concorso bandito a inizio Novecento per il completamento della facciata del duomo, raccolto, in *limine vitae*, dall'architetto Vittorio Barichella¹¹⁹, Vittorio Bolcato ha di recente riannodato le fila delle tormentate vicissitudini di questi simulacri¹²⁰. Lo studioso, ripercorrendo tra l'altro la spinosa questione delle fonti iconografiche per cui, nelle vedute della cattedrale, dal Quattro sino al Settecento, in luogo delle sculture, si vedono sempre cinque pinnacoli¹²¹, ha potuto chiarire come i *Santi patroni* e la *Vergine Annunciata* di Angelo di Giovanni non svettassero, sin dall'origine, lungo il fastigio a vela della chiesa, ma trovassero più credibilmente posto sopra i pilastri del secondo ordine della facciata, al riparo così dalla forza distruttrice dell'uragano che, sul finire del Cinquecento, aveva precipitato a terra, verso la grande navata del tempio, buona parte del terzo ordine¹²².

A prescindere dalle deplorevoli condizioni conservative – le statue sono quasi tutte prive di braccia e sia le *Sante* che la *Vergine* hanno volti completamente dilavati –, nella ieratica fermezza delle pose, nella compendiaria e semplificata squadratura dei piani, nei brani ancora apprezzabili del panneggio, increspato in pieghe pesanti e spaziate, che si fa quasi bagnato laddove le ginocchia si flettono, avvolgendo e sottolineando le anatomie sottostanti (figg. 170-173), le figure, chiuse in un modulo allungato, mostrano tuttora specifici elementi funzionali ad evocare quella “rara potenza” che, evidenziata da Edoardo Arslan, le doveva qualificare in antico ben più di oggi¹²³, quando, ad appagare il riguardante, è soltanto l'affascinante suggestione del

¹¹⁸ Per la facciata del duomo e la sua ricostruzione, seguita ai devastanti bombardamenti della seconda Guerra Mondiale, si vedano Barbieri 1956, pp. 102-104 e Forlati 1956.

¹¹⁹ Il *dossier* in questione si conserva presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza: *Carte Barichella* (BBVi, ms.) b. *Disegni* 1. Sull'architetto Barichella (1838-1902), oltre a quanto riportato alla nota 1 della sch. 16 in coda al capitolo III di questo studio, di veda, in particolare, Cevese 2005a, pp. 129-137.

¹²⁰ Bolcato 2007.

¹²¹ Tale aspetto era già stato a suo tempo diffusamente trattato in Barbieri 1981a, pp. 112-117, al quale si rimanda.

¹²² Bolcato 2007, in part. pp. 88-89.

¹²³ Arslan 1953, p. 388.

clima di “astrazione assoluta, di impenetrabile mistero” in cui esse sono immerse (fig. 174)¹²⁴.

Le statue in pietra tenera per la cattedrale, e l'*Arca Nievo* sono i soli lavori documentati a Vicenza di Angelo di Giovanni da Verona che, tuttavia, risiedette in città almeno sino al principio degli anni Ottanta, salvo per un breve intervallo quando, tra il 1473 e il 1475, avrebbe soggiornato a Trento: il succitato atto del 1473, che lo qualificava come “civis Vincentie”, lo diceva, infatti, contestualmente “habitor de presenti Tridenti”¹²⁵. Nel 1477 lo troviamo alle prese con la risoluzione di una controversia con Giacomo Thiene in merito alla compravendita della casa, posta “in sindacaria Sancti Marcelli”, in cui abitava¹²⁶. Dalla sentenza finale sembrerebbe di poter inferire di un'imminente partenza dello scultore alla volta di Londra e Bruges¹²⁷. La singolare circostanza di un viaggio in nord Europa è difficile da verificare ma, anche qualora esso fosse stato realmente compiuto, non fu una lunga trasferta: nel 1481 Angelo era di sicuro a Vicenza, impegnato in un affare con Lorenzo da Bologna “ingegnarius” che rinunciava in suo favore ai diritti su un appezzamento di terra¹²⁸. Il 7 giugno dell'anno seguente presenziava, invece, alla stipula del contratto con cui i Canonici del capitolo gli affidavano l'esecuzione del basamento della tribuna della cattedrale¹²⁹ e, infine, sempre nel 1482, “Anzuollo tayapietra” – evidentemente il nostro scultore – lavorava alle “pilastrate ed archi delle porte” del sottocoro di Santa Corona, progettato da Lorenzo da Bologna¹³⁰. L'ultima attestazione di Angelo all'ombra dei Berici è quella del 24 febbraio 1483, che lo vede in casa del già citato Giacomo Thiene, in Carpagnon, dove, in quegli anni, è documentato pure lo stesso Lorenzo da Bologna. All'architetto felsineo spetterebbe la responsabilità progettuale dell'edificio mentre al

¹²⁴ Puppi 1959-1960, p. 32.

¹²⁵ Si confronti la nota 103 di questo paragrafo. Sulla trasferta trentina di Angelo di Giovanni si veda Ricci 2005-2006, in part. pp. 52-63.

¹²⁶ ASVi, *Notarile*, Gualdinello Colzé, b. 81, fasc. 8, cc. 22r-23r, in Zorzi 1926, p. 69.

¹²⁷ *Ibidem*: “[...] Et damos licentiam magistro Angelo Alberto quod [...] possit accipere dictos ducatos centumseptuagintaquinque ad Londram seu ad Brugies omnibus damnis, interesse et expensis ipsius Jacobi de Thienis”.

¹²⁸ ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4734, c. 95v in Zorzi 1926, pp. 72 e 97.

¹²⁹ Magrini 1873, p. 41.

¹³⁰ Bortolan 1889, p. 82.

maestro veronese si è voluta riferire la parte scultorea della bella scala che, dietro due larghe ed alte arcate aperte nella parete sinistra dell'atrio, sale al primo piano in un raffinato gioco di nitide modanature e di geometrici incastri denunciando una "sincera ricerca di limpida chiarezza formale nella pratica funzionalità, segno indubbio di incipiente tensione classicistica" (fig. 175)¹³¹. Dopo quelle date, Angelo, forse incalzato dalla crescente presenza in città di lapicidi lombardi e dalla concorrenza di altre, sempre più apprezzate, botteghe come quelle dei cognati Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, di Lorenzo Grandi e di Giacomo da Porlezza¹³², rientrò definitivamente a Verona, dove per altro abitava almeno dal 1482¹³³. Nella città veronese, fu il principale scultore di figura nel cantiere della loggia del Consiglio, attese alle tombe di Bernardo Brenzoni in San Fermo Maggiore e di Giovanni da Arcole in Santa Maria della Scala, nonché ad altri lavori¹³⁴, morendovi prima dell'agosto del 1508 quando suo figlio Giovanni viene definito del fu Angelo¹³⁵.

Di fronte alle poche opere certe del nostro nella sua prolungata parentesi veronese, la critica ha tentato varie attribuzioni che, col tempo, hanno finito per formare un *corpus* sin troppo affollato e opportunamente 'bonificato', in anni recenti, da Elena Ricci¹³⁶.

A non porre alcun problema quanto alla paternità di Angelo, paternità che per primi gli rivendicarono rispettivamente l'Arslan e il Puppi, sono i *Sigilli* dei fratelli Alberto e Battista Fioccardo nella cripta del duomo vicentino¹³⁷, dove furono traslati, ai tempi dell'abate Antonio Magrini (1805-1872)¹³⁸, dalla seconda cappella di sinistra

¹³¹ Barbieri 2007b, pp. 22-27, in part. p. 25.

¹³² Per tali botteghe si rimanda ai paragrafi successivi di questo capitolo.

¹³³ Si veda la nota 101 di questo paragrafo.

¹³⁴ Donisi 2000-2001, in part. pp. 63-67 e Ricci 2005-2006, in part. 37-51.

¹³⁵ Fainelli 1910, p. 222.

¹³⁶ Ricci 2005-2006, in part. pp. 12-36 e 131-146.

¹³⁷ Per il *Sigillo di Alberto Fioccardo* si vedano Arslan 1953, pp. 391-392; Puppi 1959-1960, p. 34; Cuppini 1981, pp. 312-314; Ericani 1999, p. 69; Donisi 2000-2001, p. 62. Per quello di Battista si considerino invece Puppi 1959-1960, pp. 34-35; Cuppini 1981, pp. 312-314; Barbieri 1984, pp. 16-17; Ericani 1999, p. 69.

¹³⁸ Stando a Magrini, "le due lapidi, non dispregevoli reliquie d'arte, e di costumi, nel 1817 furono levate dal primo sito, e murate ai lati dell'altare; recentemente furono trasportate nella confessione, o sotto coro della chiesa" (Magrini 1848, p. 140). Su Antonio Magrini, tra i principali studiosi d'arte e d'architettura

della chiesa che, intitolata al Salvatore e fatta erigere dai Fioccardo, custodiva sull'altar maggiore, a concorde giudizio degli studiosi, la pala con la *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini ora a Capodimonte¹³⁹.

Nella lastra di Alberto, in biancone e broccatello di Asiago, commissionata presumibilmente a breve distanza dalla sua scomparsa, avvenuta il 28 ottobre 1467¹⁴⁰, il canonico arciprete e, dal 1465, arcidiacono della cattedrale¹⁴¹, è adagiato entro un'incorniciatura architettonica costituita da due piedritti, ornati di candelabre, che sorreggono un'arcata a lacunari in finta prospettiva (fig. 176). L'angolosità e la pesantezza delle pieghe della casula da lui indossata rimandano, praticamente, senza soluzione di continuità, ai modi del monumento Nievo in Santa Corona, a cui rinviano pure la rigidità veramente cadaverica dell'ecclesiastico e la fisionomia del volto, ugualmente ossuto, con le mascelle importanti, le orbite incavate, le palpebre sigillate nell'abbandono della morte, la bocca sottilissima, resa mediante un sintetico segno inciso nel marmo (fig. 177).

Le serrate consonanze fra le due tombe, che si fanno palmari nel partito decorativo, con l'analoga lavorazione dell'intaglio, in leggero oggetto rispetto alla superficie di fondo, e con la medesima foggia dei fronzuti racemi che corrono tanto lungo la ghiera dell'arco nell'edicola entro cui è inserito Alberto quanto tutt'attorno alla lastra di Battista, hanno suggerito a Lionello Puppi di assegnare ad Angelo di Giovanni anche il più semplice sigillo di Battista (fig. 178), nel cui campo centrale sono scolpiti due putti intenti a reggere uno scudo a testa di cavallo recante l'arma familiare: attraversata da una fascia, caricata da quelle che dovrebbero essere tre corone d'alloro –

dell'Ottocento vicentino, autore di numerose pubblicazioni nonché di un considerevole numero di testi manoscritti, si vedano Cevese 2005a, pp. 93-108 e Zavalloni 2006.

¹³⁹ Sulla tavola con la *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini e sui suoi committenti vicentini si veda Dalhoff 1997.

¹⁴⁰ Responsabile della esecuzione della tomba di Alberto Fioccardo fu il fratello Battista, suo esecutore testamentario, come riportato nell'iscrizione dedicatoria: "ALBERTO FLOCARDO VINCENTIE ARCHIDIACONO / INTEGRO ET RELIGIOSO VIRO BATISTA FRATER / HOC SEPVLCRVM FACIENDVM CVRAVIT".

¹⁴¹ Da Schio, *Persone memorabili...* (BBVi, ms. 3390), c. 123r. Personaggio di spicco sulla scena berica del tempo, legato alla colta nobiltà locale e alla curia romana (Dalhoff 1997, pp. 24-25), stando a recenti studi, Alberto Fioccardo sarebbe stato committente, in prima persona, dello scudo ricamato applicato nel Quattrocento al Piviale dei pappagalli, tessuto liturgico del XIII secolo, dotazione, *ab antiquo*, della chiesa domenicana di Santa Corona, dove la tradizione lo legherebbe alla sacra Spina della Corona di Gesù, nel dono fatto al vescovo di Vicenza Bartolomeo da Breganze da Luigi IX di Francia (Rigoni 2014b). Sul prezioso paramento si veda da ultimo Avagnina 2014b.

qui più simili a dei tortelli forati –, accompagnata da tre stelle in capo e da un capriolo in punta (fig. 179)¹⁴². È ancora una volta il Puppi, superando le esitazioni dell'Arslan¹⁴³, a riferire convincentemente all'artefice veronese il *Sepolcro Morellati*: una tomba terragna oggi murata sulla parete orientale del primo chiostro, addossato al fianco nord della chiesa di Santa Corona. A prescindere dal grave stato di degrado in cui versa, la lastra, in broccatello rosa, ove campeggia lo stemma gentilizio¹⁴⁴, è corredata di un ricco fastigio in biancone a stiacciato, popolato di putti reggenti festoni allacciati ad un'anfora centrale, e da un'alta zoccolatura, in pietra d'Istria, con teschi ed ossa umane di crudo verismo: il tutto all'insegna di quell'essenzialità scabra, poco accostante e immune da compiacimenti decorativi, tipica di Angelo e dei suoi lavori (figg. 180-181).

Sospendendo per ora il giudizio sulla mezza figura di *San Bernardino* ad altissimo rilievo nella lunetta del portale della chiesa di Santa Chiara (fig. 182), la cui messa in opera, per volontà del nobile Carlo Volpe del quale ricorrono, sui capitelli dei pilastri laterali, i blasoni, non risalirebbe a prima della fine del Quattrocento o, addirittura, dei primissimi anni del secolo seguente¹⁴⁵ – e dunque escluderebbe, per la sua stessa cronologia, un diretto intervento di Angelo di Giovanni da Verona, a quelle date ormai rientrato nella città natale – non si può evitare di rilevare come, nelle falde che corrugano il saio in corrispondenza delle braccia e nell'essenziale costruzione grafica del volto di tre quarti del *Santo* predicatore, si avverta l'eco dei lavori vicentini documentati o di attribuzione meno controversa dello scultore veronese, *in primis* proprio dei metallici panneggi lungo le maniche dell'arcidiacono Fioccardo (fig. 177). Per un più mirato e, forse risolutivo, supplemento d'indagine, sarà bene riprendere in considerazione l'*avance* del Puppi che, nell'assegnare ad Angelo il *San Bernardino*, lo metteva, non irragionevolmente, in rapporto con l'alquanto trascurato – e non solo dalla storiografia – busto di *San Francesco*, sopra l'architrave della porta che, al termine di un lungo e stretto corridoio, immette in un tratto di terreno incolto sul fianco a

¹⁴² Sullo stemma della nobile famiglia Fioccardo, e sulle sue varianti, si veda ora Lembo 2014. Nella parte superiore della lastra, si legge la seguente epigrafe: “FLOCARDVS PROPRIVM STRVXIT BATISTA SEPVLCRM / HOC IVBET A NATIS CONDIER IN TVMVLO / ATQVE IVBET NATOS CLAVDI SVPER OSA PARENTIS / HANC SERIEM TENEAT TOTA PROPAGO DOMVS”.

¹⁴³ Arslan 1956, p. 61, sch. 312; Puppi 1959-1960, p. 35.

¹⁴⁴ Così il blasone viene descritto da Rumor 1899: “all'albero di moro al naturale, nascente da quattro fasce ondulate, accostato, a destra, da una testa di moro al naturale”.

¹⁴⁵ Simeone 2002b, p. 41.

mezzogiorno dell'abside della chiesa vicentina di San Marco (fig. 183). L'edificio attuale, di vaste proporzioni e forme barocche, fu costruito nel terzo decennio del Settecento ad opera dei Carmelitani, accanto al convento e all'oratorio dei padri Gesuati che, poi smantellato, era stato eretto, in sostituzione di uno preesistente, tra il 1481 e il 1491¹⁴⁶. All'antico complesso dei Gesuati, secondo quanto ha ipotizzato Giovanna Dalla Pozza Peruffo, potrebbe appunto appartenere la scultura in questione che, in perfetta consentaneità stilistica e cronologica con il *Santo* sopra il portale di Santa Chiara, non rappresenterebbe però, come vorrebbero Edoardo Arslan e Lionello Puppi, il Poverello d'Assisi¹⁴⁷, del quale mancano qui attributi tradizionali come il crocifisso, le stimmate e il cordone con i tre nodi del voto francescano, bensì il fondatore dell'ordine religioso degli stessi Gesuati, il beato Giovanni Colombini, con la tunica e il cappuccio intorno al collo e la cintura di cuoio in vita¹⁴⁸.

Spetta infine a Franco Barbieri l'ultima, importante restituzione al catalogo di Angelo di Giovanni in quel di Vicenza. Lo studioso ha rivendicato al Maestro scaligero i medaglioni, con profili di Cesari affrontati, che campeggiano nei pennacchi della quadrifora di palazzo Baschi-Brunello su Corso Palladio (fig. 184)¹⁴⁹, la cui erezione potrebbe essere stata occasionata dalle nozze, nel 1475, fra Caterina Porto e Antonio di Giacomo Braschi, personaggio che incrocia ripetutamente, nelle carte d'archivio, il nostro scultore¹⁵⁰. Le varie modifiche e i rifacimenti che hanno interessato l'edificio

¹⁴⁶ Barbarano 1761, V, p. 421. Sulla chiesa di San Marco, già dei Gesuati e poi dei Carmelitani Scalzi ed oggi parrocchiale prospiciente l'omonima contrà, si vedano Dalla Pozza Peruffo 2010 e, per un'agile sintesi, Ceraso 2015, pp. 71-73.

¹⁴⁷ Arslan 1956, p. 106, sch. 671; Puppi 1959-1960, p. 36.

¹⁴⁸ Per il beato Giovanni Colombini (1304-1367) si vedano Proja 1964, pp. 122-123 e Pizzoni 1982. Per la convincente lettura dell'identità della statua quattrocentesca vicentina si veda invece Dalla Pozza Peruffo 2010, p. 67.

¹⁴⁹ Barbieri 1984, pp. 13-14. Tale attribuzione ha trovato recentemente conferma nell'attribuzione di tondi analoghi a quelli vicentini nella Loggia del Consiglio di Verona e nell'annesso arco di accesso prospiciente via delle Fogge e di un esemplare oggi nelle collezioni del Museo di Castelvechio. Si vedano in merito Donisi 2000-2001, p. 65, V. Zani in *Mantegna e le arti...* 2006, pp. 418-419 e E. Ricci in *Rinascimento e passione...* 2008, pp. 560-561, sch. 141. Sul palazzo, una delle poche testimonianze di residenze gentilizie tardogotiche ancora esistenti sul principale corso del centro storico berico, si vedano Barbieri 1987, pp. 32-33, sch. 18 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 315-316.

¹⁵⁰ Da Schio, *Persone memorabili...*, (BBVi, ms. 3388) c. 255r Nel 1470 e nel 1476, Antonio di Giacomo Braschi era stato procuratore, dapprima del medico Giorgio da Caravaggio e poi della di lui vedova Caterina, nella vendita della casa d'abitazione che Angelo di Giovanni aveva acquistato nella sindacaria di San Marcello (ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferretto, b. 4774, alla data 7 giugno 1476, in Zorzi 1926, p. 71).

durante i secoli, anche in conseguenza di eventi rovinosi quali l'incendio del 1825 e i bombardamenti alleati della seconda guerra mondiale, non hanno impedito la sopravvivenza della magniloquente quadrifora al piano nobile. Questa, non dimentica di certe vaghezze e di certi umori ancora tardogotici, li fonde euritmicamente con i tondi clipeati che, spia evidente del clima di *revival* della classicità ormai rinascimentale ma anche delle simpatie neofeudali e filoimperiali di parte della locale aristocrazia cittadina, sono connotati da una "forza icastica", da una "potenza incisiva del segno" e da una "sbalzata tensione metallica" degne dello scalpello di Angelo (figg. 185-186)¹⁵¹.

Come anticipato, attorno a questo nucleo coerente di opere, associate nel tempo all'artista veronese, se ne sono aggiunte altre che, ad un esame attento, non mancano di rivelare la loro problematicità.

Per la lunetta a rilievo, in pietra di Nanto, raffigurante la *Madonna con il Bambino* cui fanno da corona quattro testine angeliche (fig. 187), già nella smantellata chiesa di San Bartolomeo dei Canonici Regolari Lateranensi ed ora nei depositi del Museo Civico di Palazzo Chiericati, ove per primo Lionello Puppi, con osservazioni destinate a incontrare a lungo il favore della critica, ravvisava "lampante", nelle creste e nelle masse taglienti "fino a sembrare cristalli"¹⁵², l'impronta di Angelo di Giovanni, Linda Pisani ha convenientemente suggerito di guardare piuttosto ad un anonimo scultore, sensibile ai suoi modi, senza però essere per questo con lui identificabile¹⁵³.

Proveniente da San Bartolomeo e pure ricoverato nei depositi del Museo di Vicenza, è anche il *San Giovanni Battista* (fig. 188) che il Barbieri, vedendolo "maturato nello stesso ambito stilistico" della testé richiamata lunetta, assegnava ad Angelo di Giovanni¹⁵⁴. Nel suo acuto riesame, Matteo Ceriana non solo coglie nell'opera giuste consonanze con la pittura di Bartolomeo Montagna, costante punto di riferimento per la scultura locale degli ultimi decenni del Quattrocento e pure oltre, ma, ritenendo di assegnarla a un artista vicentino attivo allo scadere del XV secolo, vi rinviene anche efficaci confronti con il *San Sebastiano*, sistemato sotto il portico

¹⁵¹ Le citazioni sono tratte da Barbieri 1984, pp. 13-14.

¹⁵² Puppi 1959-1960, p. 35.

¹⁵³ L. Pisani in *Catalogo scientifico delle collezioni III...* 2005, pp. 79-81, sch. 42. A tale scheda di rinvia anche per un'opportuna sintesi della fortuna critica e della bibliografia relative all'opera.

¹⁵⁴ Barbieri 1984, p. 16.

laterale della chiesa di Sant'Antonio abate di Marostica insieme al suo *pendant* raffigurante *San Rocco* (figg. 189-190). Di qualità più alta ed esprimente un vigore e un respiro d'impianto maggiori, il martire marosticense s'apparenta al *Battista* vicentino per la resa sintetica del nudo, i gorgi arrovellati delle pieghe del drappeggio e il greve fluire delle ciocche inanellate dei capelli (fig. 191)¹⁵⁵. A tale, opportuna, lettura stilistica, gioverà aggiungere quella che, se non una vera e propria precisazione, vuole essere una suggestiva ipotesi di lavoro. Ceriana avanza, in maniera per altro molto interlocutoria, l'idea che, nel ricco apparato scultoreo che decorava anticamente la chiesa di San Bartolomeo, potesse trovar posto pure una *Sacra conversazione* plastica di cui il nostro *Precursore* avrebbe fatto, forse, parte¹⁵⁶. L'osservazione incrociata dell'impianto della figura del *Battista* con quanto ci è dato di vedere nell'acquerello di Bartolomeo Bongiovanni, oggi nelle collezioni museali vicentine, dove si fissa l'interno della chiesa dei Canonici Lateranensi prima della sua distruzione ottocentesca¹⁵⁷, sembrerebbe suggerire una sua individuazione nella figura issata sull'orecchione a lato della ghiera esterna nell'arcone della seconda cappella di sinistra, ossia quella della famiglia Pagliarini (figg. 192-193)¹⁵⁸.

A Giuliana Ericani va invece il merito di avere segnalato l'estraneità al linguaggio di Angelo di Giovanni dell'altorilievo, raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Antonio abate*, sulla controfacciata del tempio vicentino di San Lorenzo: altorilievo che mostra un forte indebitamento nei confronti dell'arte lombarda e quasi legami di dipendenza diretta – particolarmente eloquenti nel panneggiare frantumato e nelle forti mani con la loro posa rigida e le vene sporgenti del *Sant'Antonio* – dai *Profeti* all'esterno del coro della basilica dei Frari a Venezia,

¹⁵⁵ M. Ceriana in *Catalogo scientifico delle collezioni III...* 2005, pp. 78-79, sch. 38. Alla bibliografia convocata dallo studioso è sfuggita la voce relativa alla proposta di Barbieri 1984, p. 16 per Angelo di Giovanni. Quanto alle sculture dei *Santi Sebastiano e Rocco* di Marostica, esse sono state rese note da M. E. Avagnina in *Restituzioni '92...*, pp. 37-39.

¹⁵⁶ M. Ceriana in *Catalogo scientifico delle collezioni III...* 2005, p. 78, sch. 38.

¹⁵⁷ Per l'acquerello del Bongiovanni si veda la nota 42 di questo capitolo.

¹⁵⁸ Sulla cappella Pagliarini, dedicata ai Re Magi, per la quale Marcello Fogolino dipinse la pala con l'*Adorazione dei Magi* ora la Museo Civico di Palazzo Chiericati a Vicenza (Inv. A 34) si veda Boschini 1676, ed. 2008, pp. 351-352.

eseguiti tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, da Pietro Lombardo e da altre maestranze collegate al Maestro caronese (sch. 34)¹⁵⁹.

Non ugualmente persuasive e, anzi, piuttosto difficili da recepire sono, invece, le proposte avanzate dalla stessa studiosa che attribuisce ad Angelo il *Cristo in pietà tra la Madonna e San Giovanni evangelista* di Montagnana, nel Padovano, e il *Monumento a Nicoletto Vernia* a Vicenza, ancora oggi conservato in ciò che rimane dell'antica chiesa di San Bartolomeo, inglobata nel nosocomio cittadino¹⁶⁰.

Il gruppo montagnese, in pietra tenera, sopra il portale esterno della chiesa della Madonna delle Grazie, detta Madonna di Fuori, ha poco a che fare con le prove certe del maestro veronese. E, a puntellare un'*avance* priva di concreti addentellati stilistici, non pare sufficiente il fatto che il progetto dell'edificio ecclesiale dei minori conventuali di Montagnana di cui, distrutto alla fine del Settecento, sopravvive solo una piccola cappella, sia da ascrivere a Lorenzo da Bologna, che abbiamo visto accompagnarsi ad Angelo di Giovanni in alcuni documenti e cantieri vicentini (fig. 194)¹⁶¹. Analogo discorso vale per la consimile *Pietà* nel Santuario della Madonna dei Miracoli di Lonigo, in provincia di Vicenza, che, pubblicata dalla Ericani come copia della precedente da assegnare a uno scultore vicentino allo scadere del XV secolo, appare in vero di qualità superiore e più composta, pur nella disarmonia di fondo delle proporzioni che privilegiano volutamente una sofferta espressività (fig. 195)¹⁶². Entrambe lasciano piuttosto credere si tratti – giusta l'osservazione di Matteo Ceriana – di desunzioni più rustiche, ma con ciò non meno efficaci, da un prototipo comune, forse fittile, la cui felicità d'invenzione, che lascia tracce nell'elegante andamento lievemente serpentinato di *Gesù* o nel brano del pesante manto sceso lungo il braccio sinistro di

¹⁵⁹ Per l'altorilievo in San Lorenzo si veda la sch. 34 del catalogo a corredo del capitolo III di questo studio.

¹⁶⁰ Per tali attribuzioni vedi Ericani 1999, pp. 66, 69-70.

¹⁶¹ Ericani 1999, pp. 69-70.

¹⁶² La scultura si trovava in origine nella chiesa di San Giovanni Battista, con annesso ospedale per pellegrini, soppressa nel 1866, ma già precedentemente acquistata, insieme agli edifici adiacenti, dal conte Mocenigo-Soranzo per erigervi una residenza privata (*La Diocesi...* 1998, p. 202). Nella demolita chiesa il gruppo scultoreo era posto "in una nicchia, alta dal pavimento ben cinque metri" (Pomello 1886, p. 38).

Giovanni, nell'esemplare di Lonigo con il volto segnato da una smorfia di dolore e incorniciato da una chioma leonina (fig. 196), fu tale da fare scuola¹⁶³.

Difficilmente sostenibile è, infine, l'inserimento nel catalogo di Angelo del monumento funebre a Nicoletto Vernia, filosofo di origini abruzzesi, dal 1466 docente nello Studio patavino e partecipe di quell'orientamento aristotelico-averroistico che, tra XV e XVI secolo, aveva animato accesi dibattiti e profonde riflessioni presso l'ateneo (fig. 197). L'opera manifesta un'intonazione assai diversa rispetto alle altre note dello scultore veronese: nell'insieme, infatti, il livello pare nettamente superiore così come inedita è la complessità compositiva, mentre le rigide pieghe tubolari, che solcano parallele la veste dell'effigiato, sono incomparabilmente distanti dai modi con cui Angelo concepisce e drappeggia le sue figure, tanto nell'*Arca Nievo* e nel *Sigillo di Alberto Fioccardo* di Vicenza, risalenti agli anni Sessanta, quanto nelle già citate tombe veronesi di Bernardo Brenzoni e di Giovanni da Arcole (figg. 198-199), recanti entrambe il millesimo 1494 e dunque cronologicamente più prossime all'esecuzione del *Monumento Vernia*¹⁶⁴. Quest'ultimo, nell'impostazione generale, con l'immagine dello studioso colto nel suo ambiente naturale – lo studiolo – e circondato dagli 'attrezzi del mestiere' d'intellettuale, costituisce una ripresa molto fedele del monumento bronzeo a Pietro Roccabonella in San Francesco a Padova (fig. 200), realizzato tra il 1491 e il 1496 da Bartolomeo Bellano ma completato, dopo la morte di Bartolomeo, da Andrea Riccio, e posto in opera, come ci tramanda l'elegante iscrizione sotto il ritratto, nel 1498¹⁶⁵. La natura morta di libri, che s'intravedono fra le ante traforate dei due sportelli aperti nell'alta zoccolatura della tomba vicentina, richiama le tarsie lignee che la già

¹⁶³ Ceriana 2014, p. 87.

¹⁶⁴ Sui Monumenti funebri a Bernardo Brenzoni e a Giovanni da Arcole si vedano rispettivamente Gemma Brenzoni 2004, pp. 238-239 e Cuppini 1981, pp. 317-319 nonché Ricci 2005-2006, in part. pp. 110-113, sch. 11 e pp. 114-117, sch. 12.

¹⁶⁵ Per una sintesi critica e bibliografica sul *Monumento Roccabonella*, oltre a Krahn 1988, pp. 183-204 e Carrington 1996, pp. 382-395, si vedano i più recenti A. Galli in *Rinascimento e passione...* 2008, pp. 262-265, sch. 12 e C. Cavalli in *Donatello e la sua lezione...* 2015, pp. 102-103, sch. 27. Il nesso tra la tomba del Vernia e quella padovana del lettore di medicina e filosofia Pietro Roccabonella era stato già evidenziato dal nobile ed erudito vicentino Leonardo Trissino (1780-1841): "Lungo la muraglia si vede il monumento eretto a Nicolò Vernio di Chieti, che professò medicina nella università di Padova, e morì in Vicenza nel 1499. È figurato il Vernio come sedesse dalla cattedra in mezzo a molti volumi. Sembra scolpito sulla maniera del monumento di Pietro Roccabonella Veneziano fuso in bronzo dal Vellano, il quale sta in s. Francesco grande di Padova. Gli ornamenti di quello del Vernio sono certo dello stesso stile degl'intagli stupendi che si ammirano alle cappelle" (Trissino, *Chiesa di S. Bartolomeo...*, BBVi, ms. 3150.2, c. 4v).

ricordata bottega di Pier Antonio degli Abati aveva intagliato, qualche anno avanti, nel coro della stessa chiesa di San Bartolomeo, trasferito, nell'Ottocento, al santuario di Monte Berico¹⁶⁶. E al calibrato gioco di geometriche corrispondenze che pervade le rappresentazioni astrattamente razionali dello spazio nelle immagini abatiane non si sottrae nemmeno la sobria gestualità del Vernia, di tre quarti, con la mano destra poggiata su di un volume aperto e la sinistra a trattenerne un altro sul grembo, il tocco dottorale infilato sul capo con precisione millimetrica (figg. 201-202). Quale ulteriore e calzante precedente iconografico per il monumento può essere inoltre convocato il ciclo degli *Uomini illustri*, affrescato nella biblioteca del monastero padovano di San Giovanni di Verdara. Vi sono rappresentati i benefattori della biblioteca viridariana, all'epoca una delle più ricche della Penisola grazie alle generose donazioni di codici ed incunaboli da parte di studiosi gravitanti nell'orbita dell'università patavina, nonché centro di forti interessi culturali ed importante riferimento per i circoli umanistici cittadini e per i professori dello Studio, quali appunto Nicoletto, il quale – forse tra gli illustri ritrattati (fig. 203)¹⁶⁷ – aveva disposto, proprio in favore di questa istituzione, un lascito librario poi volto a beneficio di San Bartolomeo¹⁶⁸. Al convento berico, appartenente, come Verdara, ai canonici Regolari Lateranensi, il filosofo, testando il 3 agosto 1499, legava “omnes meos libros et grecos et latinos, quos tempore mortis meae habeo”¹⁶⁹. In ragione della rete di rapporti intrattenuti dal filosofo nella città del Santo,

¹⁶⁶ Come emerge da alcuni atti rogati dal notaio Giovanni Pietro Revese, titolare di una delle cappelle laterali della chiesa di San Bartolomeo, per cui fece eseguire da Bartolomeo Montangna la pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio* (G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 376-378, sch. 90), “magistro Petro Anthonio perspectivo” risiedeva a Vicenza, nel borgo di Pusterla, nella fattoria dello stesso monastero dei Canonici Regolari Lateranensi. Qui lo cogliamo il 7 dicembre 1487 (ASVi, *Notarile*, Giovanni Pietro Revese, b. 4801, c. 29 r) e il 14 aprile dell'anno seguente (ASVi, *Notarile*, Giovanni Pietro Revese, b. 4801, c. 49 r). Si vedano in proposito Trevisan 2011, pp. 91 e 101, nota 19 e, soprattutto, Rattin 1993, in part. pp. 47-67.

¹⁶⁷ Paola Tosetti Grandi e Guido Galiazzo hanno proposto, seppur dubitativamente, di riconoscere in Nicoletto Vernia il personaggio, intento a leggere al proprio scrittorio, nel secondo affresco della parete sinistra. Gli elementi caratterizzanti sono però abbastanza generici e tali da non consentire un'identificazione sicura tanto più che gli stessi studiosi non escludono possa trattarsi del ritratto di un altro donatore della biblioteca viridariana: il baccelliere in arti e medicina Bernardo Fortis d'Aragona (Tosetti Grandi, Galiazzo 1995, p. 222).

¹⁶⁸ Sulle vicende del complesso monastico di San Giovanni di Verdara si veda il breve ma esaustivo contributo di Francesco Garofalo 1987. Per la biblioteca viridariana e la sua importanza di vedano anche Piovan 1997 e, soprattutto, Sambin 1955-1956. A suggerire una dipendenza del *Monumento Vernia* dal ciclo ad affresco padovano è stata Giuliana Ericani 1999, p. 69, poi seguita da Guerriero 2003, pp. 145-147.

¹⁶⁹ ASVi, CRS/VE, *San Bartolomeo*, b. 15A, mazzetto 13, perg. 123, in De Bellis 2012, p. 132, nota 294.

e dei serrati legami riscontrati fra il monumento vicentino e testi figurativi padovani sia scultorei che pittorici, si potrebbe, in definitiva, immaginare l'ingaggio, per la realizzazione della tomba eretta al Vernia, di maestranze euganee.

In calce a questa rassegna di opere che andranno espunte dal catalogo di Angelo di Giovanni, 'lievitato' oltremisura, si presenta, infine, una scultura che, sino ad ora stranamente sfuggita all'attenzione della critica, sembra rispondere più e meglio di altre al linguaggio del maestro veronese. Si tratta del *Dio Padre benedicente* nella chiave di volta della seconda cappella sul lato sinistro della cattedrale di Vicenza (fig. 204), ossia quella che, oggi intitolata alla Madonna Pellegrina, prima di essere riallestita attorno al 1613, quando vi furono collocate le spoglie dei Santi patroni Leonzio, Carpofo, Innocenza ed Eufemia, era consacrata al Salvatore e patronato dei Fioccardo¹⁷⁰. Principiata al momento in cui il canonico Alberto, l'8 luglio 1467, dettava le sue estreme volontà¹⁷¹, fu ultimata dal fratello Battista che, suo esecutore testamentario, oltre a commissionare ad Angelo di Giovanni i due *Sigilli* già esaminati, potrebbe avergli fatto scolpire anche il medaglione in corrispondenza della serraglia. La stoffa della veste dell'*Eterno*, specie nella manica destra che avvolge il braccio alzato per impartire la benedizione, si frange, del resto, in ammaccature angolose non diversamente da quanto accade nei pesanti paludamenti dell'arcidiacono Fioccardo del quale ritornano, seppur in parte camuffati dalla fluente zazzera e dalla barba lunga, i tratti somatici: il volto di *Dio Padre* presenta, infatti, la stessa, spietata forza di caratterizzazione avvertibile nella maschera scavata, asciutta e scabra del defunto (figg. 205-206), uomo "di belle lettere, e per religione e integrità di vita notissimo"¹⁷².

¹⁷⁰ Per una sintesi sulle vicende della cappella e dei vari cambi di titolazione cui essa andò incontro nei secoli si veda Boschini 1676, ed. 2008, pp. 158-159.

¹⁷¹ Nel documento dell'Archivio Capitolare sunteggiato in Mantese 1964b, p. 978 e in *Id.* 1991, p. 70, la cappella viene definita "incepta".

¹⁷² Marzari 1591, p. 146.

II. 4. Tommaso da Lugano e Bernardino da Como: gli “statuarii” delle pale scolpite e non solo.

Negli appunti manoscritti e, ancor più, nelle glosse dei ricchi *dossier* fotografici di Aristide Dani, conservati nell’omonimo fondo depositato presso l’Accademia Olimpica di Vicenza¹⁷³, ma anche in alcuni passi del corposo saggio dedicato dallo stesso Dani alle chiese di Sovizzo, alcune opere altrove assegnate – come pure in questa sede – a Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, venivano rivendicate alla cerchia di Angelo di Giovanni¹⁷⁴. Al di là della difficoltà a seguire lo studioso nella proposta – per altro completamente ignorata dalla critica – di considerare l’ancona scolpita nel chiostro della chiesa di San Francesco di Schio (sch. 25) o quella nella parrocchiale di Torri di Quartesolo, alle porte di Vicenza sulla via di Padova (sch. 31), “opere di collaboratori, con qualche possibile intervento del Maestro”¹⁷⁵ scaligero, è vero che le suddette pale paiono serbare, effettivamente, qualche traccia del magistero di Angelo di Giovanni a Vicenza. Istruttivo, ad esempio, si rivela l’accostamento tra il mascherone grottesco fogliato da cui si originano i girali a rilievo, finemente intagliati, nella cornice superiore della lastra tombale di Battista Fioccardo nel duomo cittadino, e quello, di identica concezione, nel mezzo dell’architrave del trittico quartesolano, privo tuttavia dell’eleganza e della sprezzatura dell’esemplare in cattedrale (figg. 207-208). Si presti inoltre attenzione a come, nonostante lo stato di consunzione che affligge le sculture suggerisca prudenza nella loro valutazione stilistica, i volti dell’*Arcangelo Raffaele* e del *San Bernardino*, negli scomparti laterali dell’ancona scledense, ripropongano, nella loro essenzialità, i segni grafici abitualmente impiegati dal veronese onde definire, nelle sue figure maschili, la bocca, il setto nasale, gli occhi e le cavità orbitali, individuate – come a Schio – in maniera netta, attraverso un’incisione profonda in alto e, in basso, mediante la sporgenza degli zigomi (figg. 209-211).

Tangenze non casuali se è vero che i lavori in questione vanno ricondotti nell’alveo di quello specifico orientamento della produzione scultorea

¹⁷³ AOIVi, Fondo Dani, *Foto*, b. 2, 2d e 2h.

¹⁷⁴ Dani 1984b, in part. pp. 481-491.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 490.

protorinascimentale vicentina di cui Angelo di Giovanni fu, come abbiamo visto, tra gli interpreti più precoci ai piedi dei Berici. Un indirizzo linguistico poi divulgato in città e, seppur con minor incidenza, anche nel contado, dai vari lapicidi lombardi operanti nel territorio allo spirare del Quattrocento e, *in primis*, proprio da Tommaso da Lugano e Bernardino da Como che, alla guida della principale bottega attiva *in loco* nell'ultimo quarto del secolo, diedero prova di passare dal semplice ornato alla scultura di figura, dimostrandosi anche attrezzati in più di qualche nozione d'architettura.

Tommaso compare a Vicenza a partire dall'ottavo decennio: variamente indicato, nelle carte d'archivio, quale originario “de Mediolano” o, in modo ancor più generico, “de Lombardia”¹⁷⁶, era figlio – lo chiariscono due documenti del 1484 – di Bartolomeo “de lacu Lugani” e doveva essere dunque nato sulle sponde del Ceresio¹⁷⁷.

È tuttavia significativo che venga qualificato come “de Padua”¹⁷⁸ nella primissima attestazione documentaria della sua presenza sulle rive di Bacchiglione e Retrone, così da fare pensare ad un suo soggiorno nella città del Santo antecedente all'approdo berico, durante il quale – è stato ipotizzato – si sarebbe svolta la sua “formazione e prima attività”¹⁷⁹. Lo scultore risulta in ogni caso trasferito a Vicenza almeno dal 1475. Il 30 maggio 1477, infatti, presentava richiesta all'Ufficio del Sigillo al fine di ottenere dai deputati *ad utilia* la concessione, per dieci anni, delle esenzioni

¹⁷⁶ Il 28 maggio 1485, quando Domenico di Giacomo Ottoboni da Sovizzo gli vende, per 40 lire, i diritti su di un terreno sito “in contrata de le coste” sul monte di Sovizzo, Tommaso è indicato quale “lapicida filioque Bartholomei de Mediolano habitatore Vincentie” (ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5242, cc. 8r-10r, in Zorzi 1926, pp. 106 e 118). Anche in due atti rogati dal notaio Felice Caltran al principio dell'anno seguente, e più precisamente il 12 gennaio e il 25 febbraio 1486, entrambi attestanti l'acquisto di campi, nella zona di Sovizzo, Tommaso è qualificato come “de Mediolano” (rispettivamente ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5256, alla data, in Zorzi 1926, p. 118 e ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5242, cc. 12r-12v in Zorzi 1926, p. 118). Il 21 settembre 1482 “magistro Thomasio quondam Bartholomei de Lombardia” presenziava ad una scrittura notarile in casa del cirugico Gabriele (ASVi, *Notarile*, Giovanni Domenico Biada, b. 4836, alla data 21 settembre 1482, in Zorzi 1926, p. 105).

¹⁷⁷ L'11 gennaio 1484, “magistro Thomasio lapicida quondam Bartholomei de lacu Lugani et Ambrosio lapicida quondam Iohannis de Mariano districtus Mediolani habitatoribus Vincentie” sono presenti in Santa Corona (ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5009, alla data, in Zorzi 1926, p. 106, n. 2). Il 4 aprile 1484, Francesco Muzan investe di una casa d'abitazione in contrada di Pedemuro “magistrum Thomasium lapidicinam quondam Bartholomei de lacu Lugani et Bernardinum lapidicinam quondam magistri Martini seraturarii de Lugano cognatum predicti magistri Thomasii omnes habitatores Vincentie in contrata de Pedemuro” (ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5242, cc. 17r-17v, in Zorzi 1926, pp. 106 e 118).

¹⁷⁸ ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4985, alla data, in Zorzi 1926, p. 104.

¹⁷⁹ Puppi 1976, p. 156.

che gli statuti cittadini prevedevano per i forestieri¹⁸⁰. In quell'occasione, oltre a dichiarare di essersi appena sposato e ad esprimere il proposito di restare “in civitate Vincentie semper et in perpetuum”, affermava appunto di avervi già abitato per due anni¹⁸¹. Moglie di Tommaso era la figlia di Martino calderaio da Como e sorella di Bernardino, il quale, accasatosi solo nel 1482 con Elisabetta di Bonadio merciaio¹⁸², sin dal 1477 s'era iscritto alla locale fraglia dei muratori e lapicidi¹⁸³. Da allora i due cognati condivisero la stessa bottega, sita in contrà Pedemuro San Biagio: zona dove si concentravano le residenze e le officine di vari lapicidi fra i quali quella di Giacomo da Porlezza¹⁸⁴. Qui, dal 1484, erano conduttori di una casa che aveva loro locato il nobile Francesco Muzani: “murata, cupata et solarata et pareata”, l'abitazione era posta “in Sindacaria Sancti Stephani super cantono porte Pusterle apud stratam comunis de ante et a latere versus muros apud Baptistam de Clavena”¹⁸⁵.

Le carte dei notai vicentini sono generose di attestazioni di Tommaso e Bernardino, che in più occasioni vi compaiono congiuntamente, senza però che sia sempre possibile ricavare notizie relative ai loro ingaggi¹⁸⁶. Da questi atti veniamo tuttavia informati di una loro discreta disponibilità finanziaria – probabile provento della florida attività della loro bottega che non mancava di richiamare apprendisti desiderosi di imparare il mestiere dai due cognati¹⁸⁷ – e di una loro conseguente

¹⁸⁰ Quello del Sigillo era il più importante degli Uffici di Palazzo. Ad esso spettava la redazione e la registrazione dei vari atti di competenza del tribunale del Podestà e del suo Vicario, relativi alla materia civile, rilasciava salvacondotti e trattava la corrispondenza del Podestà con il governo centrale di Venezia.

¹⁸¹ ASVi, *Magistrature Antiche, Ufficio del Sigillo*, b. 1, alla data 30 maggio 1477, in Zorzi 1926, pp. 117 e 282-283, doc. 40.

¹⁸² ASVi, *Notarile*, Gregorio Malo, b. 4677, alla data 8 luglio 1482, in Zorzi 1926, pp. e 283-284, doc. 41.

¹⁸³ “Bernardin tagapria che fo fiollo de magistro Martin Chalderaro intra soto la gastaldia de Zuan Prugolo muraro MCCCLXXVII” (BBVi, *Statuta sive ordinamenta...*, ms. 181, c. 46v).

¹⁸⁴ Su di lui e sulla sua bottega si veda il paragrafo II.6 di questo capitolo.

¹⁸⁵ ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5242, c. 17r in Zorzi 1926, pp. 106 e 118.

¹⁸⁶ Zorzi 1926, pp. 103-121.

¹⁸⁷ Il 16 agosto 1486, il sedicenne Bernardino di Beltrame “de Mutonibus” viene collocato quale apprendista per i cinque anni successivi alla bottega dei cognati Tommaso e Bernardino (ASVi, *Notarile*, Biada Gio. Domenico, b. 4840, alla data in Zaupa 1998, p. 189, nota 8). Il 10 aprile 1487, Antonio di Donato da Como entra a bottega dai due cognati. Il contratto “cum magistris Tomasio et Bernardino cognatis et lapicidis habitatoribus civitatis Vincentiae in contracta Cubali” valeva per 17 mesi (ASVi, *Notarile*, Giovanni Domenico Biada, b. 4841, alla data in Zaupa 1998, p. 189, nota 99).

intraprendenza ad investire in terreni e campi a Noventa Vicentina e, soprattutto, nell'area di Sovizzo¹⁸⁸.

Benché non si faccia cenno alcuno all'entità e alla tipologia dei lavori svolti, sappiamo che il 23 febbraio 1488 Tommaso veniva pagato “pro resto et completa solutione omnis mercedis emeritae in laborando” nella dimora vicentina del grammatico Marsilio di Matteo Emiliano de “Urbe veteri”, ossia di Orvieto¹⁸⁹. In ragione delle analogie con la casa del professore umbro, individuata nell'attuale civico 4 sul lato est di contrà San Marco, subito dopo il ponte di Pusterla (fig. 212), non è parso improbabile riferire all'*atelier* del luganese il palazzetto da Porto Sesso, datato ormai all'aprirsi del XVI secolo, che affianca, a sinistra, il prospetto di palazzo Porto Breganze su piazza Castello (fig. 213), e che presenta, al piano nobile, finestre a tutto sesto entro riquadratura, dall'identica foggia rinascimentale di quelle dell'edificio in Pusterla¹⁹⁰.

Che di simili lavori i due cognati si occupassero è inoltre provato dalle sagome di finestre e porte, nonché, presumibilmente, dalle mensole e dai parapetti di balconi forniti al merciaio Andrea di Luca da Vicenza. Il committente, non avendo di che pagare i due lapicidi “pro resto certorum laborerriorum videlicet fenestrarum hostiarum et poziolorum per eos factorum”, il 19 ottobre 1498 dava loro, in saldo del proprio debito, un affitto che aveva a Gambugliano, comune del Vicentino, a ovest del capoluogo, poco a nord di Creazzo¹⁹¹.

Mentre le notizie ci consentono di seguire Tommaso sino al primo decennio del Cinquecento e pure oltre, dato che, come ci segnala cortesemente Stefano Felicetti, egli lasciò Vicenza al seguito del figlio Rocco, trasferendosi con questi in Umbria dove è

¹⁸⁸ Il 7 maggio 1481 e il 14 aprile 1489 sono registrate compravendite di appezzamenti di terreno a Noventa Vicentina (rispettivamente ASVi, *Notarile*, Gregorio Malo, b. 4648, alla data in Zorzi 1926, p. 117 e ASVi, *Notarile*, Gregorio Malo, b. 4655, alla data in Zorzi 1926, pp. 109 e 119).

Il 9 aprile e il 28 maggio 1485 e il 25 febbraio 1486 Tommaso e Bernardino acquistano vari campi e una casa, con aia, orto e brolo, a Sovizzo (rispettivamente ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4945, cc. 79r-80r, in Zorzi 1926, pp. 106 e 118; ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5242, cc. 8r-10r, in Zorzi 1926, pp. 106 e 118 e ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5242, cc. 12r-12v alla data in in Zorzi 1926, p. 118).

¹⁸⁹ ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4907, c. 63v, in Zorzi 1926, pp. 284-285, doc. 42. Sulla figura di Marsilio di Emiliano, ‘arruolato’ a metà del settimo decennio del Quattrocento da Angelo Fasolo, luogotenente e vicario del vescovo di Vicenza, per insegnare grammatica e arti liberali ai chierici della cattedrale berica, si veda Mantese 1964b, pp. 717-719.

¹⁹⁰ Barbieri, Cevese 2004, pp. 256-257.

¹⁹¹ ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 178, alla data, in Zorzi 1926, pp. 114 e 288-289, doc. 46.

ancora vivo ed operativo nei lustri a seguire¹⁹², Bernardino scomparve prima dalla scena e, “infirmus corpore”, testava già il 3 febbraio 1504¹⁹³. Sino a poco tempo prima era stato tuttavia operosissimo, lavorando in cantieri prestigiosi. Nel 1502 realizzava le scale che conducono nella cripta ed ascendono al coro di Santa Corona¹⁹⁴, ampliato, a partire dal 1481 sotto la guida di Lorenzo da Bologna¹⁹⁵. Dal 1493 al 1496, lo troviamo invece impegnato nel Palazzo della Ragione a fornire balaustri, mensole, ad “aconzare le crochiere del portego”, a costruire, entro le logge, la scala settentrionale “di preda rossa e bianca”¹⁹⁶, per la quale aveva fornito una consulenza, portandosi a Vicenza da Venezia nel maggio del 1495, addirittura Pietro Lombardo¹⁹⁷. E fu nuovamente Bernardino, dopo il crollo del 20 aprile 1496, quando “cascò tra le 19 e 20 hore una gran parte delli pozzoli del palazzo nuovo di Vicenza cioè tutto il canton verso le pescarie con tutte le colone et volti di sotto e di sopra con tutta la coperta di Piombo, e ruinarno le camere de’ Pegni”, a sovrintendere allo sgombero della piazza dai

¹⁹² Per questa notizia sono riconoscente a Stefano Felicetti il quale aveva già segnalato la presenza in Umbria di Tommaso da Lugano a Silvia Foschi 2012, p. 42, nota 33.

¹⁹³ ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5022, cc. 32v-33r, in Zorzi 1926, pp. 116, 120 e 289-290, doc. 47. Nel dettare le sue ultime volontà, “magister Bernardinus lapicida quondam Martini de Mediolano”, stabiliva la divisione della sua sostanza con quella del socio e cognato, che definiva suo “sororio”, e lasciava a ciascuna delle sue figlie Lucia, Aurelia, Anna e Benvenuta 250 lire per la loro dote e, infine, nominava eredi universali del rimanente patrimonio i figli legittimi Giovanni Pietro ed Eugenio, fatto salvo l’usufrutto, su tali beni, della moglie Elisabetta.

¹⁹⁴ L’anonimo compilatore della cronaca vicentina che, composta dopo il 1524, percorre a ritroso fatti e avvenimenti occorsi, in città e non solo, nel secolo precedente, a partire dal 1400, parla così di questa scala: “1502. Del mese di Febraro e Marzo nella soprascritta Chiesa di Santa Corona fu fatta quella bella scala di preda rossa e bianca che si va in choro con quel pozzolo di sopra la scala di pria che si va in confession di soto. Item del detto anno e mese furon fatti li pozi con le colonele di preda rossa e bianca di detta scala” (*Cronaca ad memoriam...*, ed. 1884, p. 56). La responsabilità di Bernardino per i lavori alla scala in questione è comprovata da documenti – oggi irreperibili – citati da Domenico Bortolan (1850-1928) nella sua ampia monografia su Santa Corona. Stando ad essi si sarebbe lavorato a tale impresa sino al 1502, quando il “conto totale” ammontava ad oltre mille troni “non computà la manifattura che fe lavorare maistro Bernardin a instantia de Ieronimo Valmarana e fo la scala andare soto in tel Santuario a man dreta” (Bortolan 1889, pp. 84-85).

¹⁹⁵ Lorenzoni 1963, pp. 21-23.

¹⁹⁶ BBVi, *Archivio Torre*, b. 763, c. 193, in Zorzi 1926, pp. 196-197, nota 1. La cinquecentesca *Cronaca ad memoriam* così descrive la scala: “Item del detto anno [1496] fu fatta una bella scala di preda al detto palazzo verso la piazza grande sopra la porta delle prigioni per poter andar sopra il detto palazzo sotto la qual scala vi son tre boteghe et è di preda rossa e bianca” (*Cronaca ad memoriam...*, ed. 1884, p. 49). Per la scala si veda Barbieri 2007b, pp. 28-35.

¹⁹⁷ BBVi, *Archivio Torre*, b. 763, cc. 139 e 190, in Zorzi 1937, pp. 35-37.

rottami¹⁹⁸. In quello stesso torno di tempo, il cognato di Tommaso da Lugano attendeva alla loggia, fatta erigere dal vescovo Battista Zeno sul lato nord del cortile del vescovado ma rivolta a meridione, messa in opera nel 1494 – millesimo riportato, insieme al nome del committente, tra le modanature della fascia che divide i due registri¹⁹⁹ – e il 1495, quando “magister Bernardinus lapicida civis Vincentie” riceveva il saldo dei 75 ducati “pro lapidibus et mercede podioli facti in dicto Episcopatu”²⁰⁰. Tuttora esistente sebbene pesantemente restaurato dopo i danni subiti nel corso della seconda guerra mondiale, il loggiato si sviluppa su due ordini (fig. 214): nel primo, quattro archi voltati poggiano su cinque colonne ottagonali e presentano, nei pennacchi, impreziositi di rosoni e scudi araldici, uno squisito bugnato liscio quasi a tavole tagliate; nel secondo, otto basse finestre trabeate, dai parapetti finemente intagliati con gli stemmi dello Zeno, fiori, cornucopie, trionfi di frutti, bucrani sospesi sopra rigogliosi festoni, tralci carichi di pampini e grappoli d’uva, sono scandite da piedritti istoriati di candelabre che reggono la soprastante, ricca trabeazione decorata da un fregio continuo di palmette e valve di conchiglia alternate (figg. 215-222). Nell’insieme, la decorazione trionfa e, prevalendo nettamente sul disegno architettonico, anche grazie alla calda tonalità dell’arenaria locale che con i suoi riflessi fulvi infonde al rilievo una speciale morbidezza, suggerisce la sensazione che la fabbrica sia stata eseguita “al di fuori dell’intervento di un architetto professionista”²⁰¹ e sia stata dunque concepita, quanto interamente realizzata, da maestranze locali, ossia da Bernardino da Como, coadiuvato, nell’impresa, per le parti murarie, da Giovanni da Rivolta e dai figli Francesco e Bello, i quali, dopo che, nel marzo 1495, si aprirono delle crepe nelle volte, s’impegnarono a ricostruirle immediatamente²⁰². Non si può tuttavia escludere, come ha di recente fatto

¹⁹⁸ BBVi, *Archivio Torre*, b. 763, cc. 145-146, 148, in Zorzi 1926, pp. 113-114, nota 4. La citazione è tratta da *Cronaca ad memoriam...*, ed. 1884, p. 48.

¹⁹⁹ “BAPTISTA ZENVVS VENETVS CARDINALIS SANCTAE MARIAE IN PORTICV A FVNDAMENTIS EREXIT ANNO DOMINI MCCCCLXXXIII”. Incisa in belle capitali all’antica, l’iscrizione commemorativa corre per tutta l’ampiezza del prospetto a indicare come la fabbrica fosse stata concepita così *ab origine* e ci sia pervenuta nella sua sostanziale integrità.

²⁰⁰ ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4738, alla data 26 febbraio 1495, in Zorzi 1926, pp. 111 e 285, doc. 43.

²⁰¹ Cevese 1990, p. 289.

²⁰² ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4738, alla data 12 marzo 1495, in Zorzi 1926, pp. 111-112 e ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4759, cc. 44v-45r (25 marzo 1495) in Zorzi 1926, pp. 285-288.

Silvia Foschi riprendendo un suggerimento di Bertrand Jestaz, cui la letteratura locale non ha prestato molta attenzione, che Bernardino abbia tradotto materialmente un progetto ordinato *ad hoc* e quindi, in certa misura, ‘impostogli’ dallo Zeno, influente e ricchissimo cardinale, veneziano di patria ma vissuto per buona parte della sua esistenza a Roma, dopo essere stato creato principe della chiesa a 29 anni dal proprio zio materno: papa Paolo II, al secolo Pietro Barbo²⁰³. Senza però ‘scomodare’, per l’elegante tessitura a bugne degli archi, eventuali ascendenze capitoline – la facciata del palazzo della Cancelleria, costruito a partire dal 1489 per Raffaele Riario, nipote di Sisto IV²⁰⁴ – o lagunari – il prospetto quadrettato di San Michele in Isola di Mauro Codussi²⁰⁵ –, sarà, forse, più ragionevole, senza allontanarsi troppo dalle falde di Monte Berico, guardare alle fabbriche di Lorenzo da Bologna, i cantieri del quale, stabilmente a Vicenza nel decennio 1479-1489, proseguirono anche dopo il suo trasferimento nella vicina Padova perpetuando l’influenza del suo linguaggio architettonico²⁰⁶. Sufficiente sarà rammentare il già citato Palazzetto Arnaldi Tretti di contrà Pasini dove, rispetto all’impronta più minimalista che informa di solito le raffinate architetture del maestro emiliano, l’impianto decorativo tende ad avere il sopravvento su quello costruttivo e l’apparato lapideo di losanghe in rilievo, increspando la superficie di luci e ombre, raggiunge i medesimi effetti pittorici della loggia dell’Episcopio (fig. 139).

Del resto, Tommaso e Bernardino sono ripetutamente, e pure contestualmente a lui, documentati in cantieri diretti da Lorenzo da Bologna. Nel 1481 “Tommaso tayapietra” confezionava i peducci per la volta della cripta di Santa Corona²⁰⁷, mentre il 26 aprile 1486 “Bernardino lapicida” – già allora evidentemente ritenuto intenditore di architettura – veniva interpellato quale perito a stimare i lavori dello stesso Lorenzo

Su Giovanni da Rivolta, ingegnere del Comune di Vicenza almeno dal 1493, si veda ora Zaupa 1998, pp. 105-111.

²⁰³ Su Battista Zeno (1439-1501) si vedano Jestaz 1986, in part. pp. 11-28 e *Id.* 1995. Sullo Zeno e i suoi rapporti con la chiesa vicentina si veda invece Mantese 1964b, pp. 154-163.

²⁰⁴ Sul palazzo commissionato dal cardinale Riario si veda Frommel 1995.

²⁰⁵ Su San Michele in Isola e la sua architettura si vedano Olivato, Puppi 1977, pp. 177-183, sch. 1, McAndrew 1995, pp. 202-226 e, quindi, Molteni 2012, con bibliografia alla data.

²⁰⁶ Danieli 1996-1997, p. 214.

²⁰⁷ Bortolan 1889, p. 82.

proprio nel sottocoro del tempio domenicano²⁰⁸. Anche nell'anno in cui concludeva la sua esperienza berica, l'architetto bolognese s'incrociava nuovamente con i nostri e, in particolare, con Tommaso. Il 7 febbraio 1489, i due erano, infatti, insieme nel palazzo di Ludovico Thiene, che stava costruendo la sua sontuosa residenza in contrà Porti, attuale sede della Banca Popolare di Vicenza²⁰⁹. In assenza di specifica e più illuminante documentazione in merito ed in ragione degli elementi lessicali dell'edificio che ben s'accordano con quelli tipici laurenziani²¹⁰, si è soliti assegnare la responsabilità progettuale a Lorenzo da Bologna e alla bottega di Tommaso le opere di scultura²¹¹. Pur se fortemente condizionato dall'idea architettonica di fondo, che sovrappone un poggolo al portale, contenendone l'espansione verticale e inserendolo con misurata avvedutezza nella stesura della facciata, e caratterizzato altresì da una fattura meno raffinata rispetto agli ornati della loggia Zeno, per l'ingresso del palazzo la paternità del luganese "sembra oramai indiscussa"²¹² e troverebbe conferme nella ricomparsa di capitelli simili a quelli vicentini, che si allargano in teste di esseri metamorfici in luogo delle più 'canoniche' volute, nelle colonne del ciborio di Spello, opera d'esordio, in terra umbra, del figlio di Tommaso, Rocco da Vicenza, su cui torneremo a breve (figg. 223-228)²¹³.

Vicino agli esiti della loggia del vescovado, specie per la finezza dei rilievi nella fascia della ghiera, è anche il portale marmoreo di Palazzo Caldogno da Schio, la cosiddetta Ca' d'Oro, derivato, tra l'altro, quanto a impaginato, da quello precedente di Palazzo Porto Breganze, che sul basamento reca, oltre alla data d'esecuzione, il 1481, il nome del committente, Alvise Porto che, stando sempre all'iscrizione incisa

²⁰⁸ ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferretto, b. 4792, alla data in Zorzi 1926, pp. 276-278, doc. 36.

²⁰⁹ "Vincentie in domo spectabilis comitis Ludovici de Thienis quondam magnifici equitis et comitis domini Marci de Thienis honorandi civis Vincentie posita in sindacaria Sancti Stephani presentibus magistro Laurentio quondam Simonis de Bononia inianuario habitatore Vincentie in contrata de le Chanove et magistro Thomasio lapicida quondam Bartholomei similiter habitatore Vincentie in contrata de Pedemuro" (ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5244, cc. 13v-14v, in Zorzi 1926, p. 95).

²¹⁰ Lorenzoni 1963, p. 27.

²¹¹ Tale proposta, affacciata per la prima volta in Zorzi 1926, pp. 95, 108, ha trovato largo seguito nella critica successiva sino a tempi recenti. Per un consuntivo si veda Barbieri 1987, pp. 42-43, sch. 5 e, quindi, *Id.* 2007b.

²¹² Barbieri, *Cevese* 2004, p. 433.

²¹³ A notare le affinità e a suggerire l'accostamento tra il manufatto vicentino e quello spellano fu per primo Zorzi 1959, pp. 356-357.

all'estremità inferiore degli stipiti, apre generosamente a tutti la sua casa: "IANVA PATET CVNCTIS". Entrambi i portali presentano la centina dell'arco, dalla cui chiave di volta a mensola inginocchiata sporge un putto a tutto tondo, incastonata entro un campo marmoreo che ripropone le riquadrature frequenti attorno alle finestre gotiche e ospita lo stemma gentilizio ad alto rilievo, in tutti e due i casi non più leggibile (figg. 229-230). Tipologicamente pressoché gemelli, quello di palazzo Porto Breganze, che Manuela Morresi non ritiene arbitrario mettere in relazione con Lorenzo da Bologna in base al documentato credito spettantegli, nel 1487, per un suo intervento nell'edificio²¹⁴, si distingue per una decorazione meno ridondante e distribuita in una maniera più riposata, accordando maggiore respiro ai racemi dell'arcata e alle candelabre lungo i pilastri laterali che paiono, tra l'altro, aderire allo spirito dei *Sigilli* Fioccardo di Angelo di Giovanni (figg. 231-232). Nell'intradosso dei piedritti, due soli medaglioni virili, che poco hanno a che fare con le nostalgiche e romantiche rievocazioni dei profili cesarei consueti in simili contesti vicentini, intervallano le lisce paraste chiuse in alto da capitelli foggiate a guisa di sfingi alate dai volti trasognati (figg. 233-234).

Nelle lesene della Ca' d'Oro, come già nel sontuoso ingresso di Palazzo Thiene, si addensa invece il ricorrente repertorio ornamentale di sapore marziale, costituito da faretre, frecce, elmi, scudi, armature quasi a fare di questi portali degli archi trionfali domestici, primo segno dello splendore della casata cui apparteneva il padrone di casa, spesso non immune, nella Vicenza di quegli anni, da simpatie filo-imperiali (figg. 235-238)²¹⁵. A sostanziare la responsabilità della rinomata *équipe* di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como per quest'ultimo portale sarebbe anche la circostanza per cui, dopo essere stato dei Caldogno, cui spetta la costruzione del corpo di fabbrica principale ancora intriso di umori tardo-gotici, l'edificio passava, nel 1477, a Nicolò e quindi a suo figlio Matteo Dal Toso che ne curò, negli anni a seguire, la riforma in chiave protorinascimentale, intervenendo soprattutto sul piano terra, dove fu sistemato l'alto zoccolo lapideo modanato, si aprirono finestre rettangolari con cornici 'moderne' e,

²¹⁴ ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4947, alla data 13 settembre 1497, in Morresi 1991, p. 38, nota 4.

²¹⁵ Per i riflessi di questo sentire, diffuso tra le fila dell'aristocrazia locale, sull'edilizia privata vicentina si vedano Puppi 1976, in part. p. 156; Barbieri 1990, in part. p. 221; Cevese 1990, in part. p. 289.

appunto, il bel portale²¹⁶. Gioverà a questo punto ricordare che erano stati proprio Nicolò e la sua seconda moglie, Bianca Loschi, a donare alla chiesa di Santo Stefano protomartire di Lupia di Sandrigo la grande ancona in pietra policromata raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Stefano e Sebastiano*, scolpita, con ogni probabilità, dai cognati lapicidi entro l'ottavo decennio del Quattrocento (sch. 10).

Che i due lombardi si fossero presto affermati, in ambito berico, anche come scultori di figura e non solo come marmorari e decoratori, lo dimostra, d'altronde, l'unico manufatto che, stando alle fonti, recava, un tempo, la loro firma congiunta: il trittico lapideo collocato alla parete sinistra dell'oratorio di San Bernardino, nel duomo di Santa Maria e Vitale di Montecchio Maggiore, siglato, secondo l'attestazione di padre Giovanni Tommaso Faccioli che a inizio Ottocento trascrisse la perduta epigrafe, "Thomas, et Bernardinus Statuarii Vicentini me fecerunt. Rectore Presbitero Iohanne de Teresijs indigena" (sch. 14)²¹⁷. Come ha potuto chiarire la presente ricerca e come s'illustrerà più dettagliatamente nel capitolo successivo cui si rimanda, proprio a partire dal polittico lapideo di Montecchio, è assai verosimile che a Tommaso e Bernardino e al loro ristretto ambito vada rivendicata la paternità di oltre una quindicina tra pale d'altare e ancone nonché tabernacoli a parete rappresentanti il *Cristo in pietà*²¹⁸.

Grazie a precisi confronti con le *Vergini* 'sorelle' scolpite ad alto rilievo nel pannello centrale del polittico di Molina di Malo (sch. 11) e nelle ancone di Piovene Rocchette (sch. 23) e di collezione privata vicentina (sch. 36), Chiara Rigoni ha convincentemente riferito ai due 'statuarii' anche la *Madonna in trono con il Bambino*, a tutto tondo, dell'antica pieve di Santa Maria in Castello a Malo (fig. 239)²¹⁹. Il simulacro, in pietra tenera, segnato dalle pesanti ridipinture dei secoli passati e soprattutto dell'Ottocento, sotto alle quali, solo in parte asportate dal restauro compiuto tre decenni or sono, non sussiste che qualche rara e labile traccia della cromia

²¹⁶ Dei restauri c'informa Giovanni Da Schio, *Persone memorabili...* (BBVI, ms. 3398), c. 298r. Sui Dal Toso e sulle vicende del casato si veda Brutto 2002, in part. pp. 14-22.

²¹⁷ Faccioli 1804, vol. III, p. 245, n. 52.

²¹⁸ Si veda in proposito il capitolo III di questo studio e il catalogo inserito in coda ad esso.

²¹⁹ Rigoni 1989, in part. pp. 12-19. Sull'antica chiesa pievana di Santa Maria in Castello, le cui funzioni, con il volgere dei secoli, a causa della sua posizione decentrata su di un colle e del progressivo sviluppo del borgo, furono trasferite alla chiesa di San Benedetto, al piano, si vedano Mantese 1979, in part. pp. 100-101 e 178-183, e Cogo 2003.

originaria²²⁰, è inserito entro una nicchia, alta sopra la mensa dell'altare settecentesco in marmi colorati, addossato alla parete del presbiterio. Maria, perfettamente frontale, siede su di uno scranno definito ai lati da mensole inginocchiate con scanalature orizzontali non dissimili, nella foggia, dalla chiave di volta dei portali vicentini di palazzo Porto Breganze e Caldogno da Schio (fig. 240). Indossa una lunga veste rossa, ornata, come a Molina, da una fascia a perline in corrispondenza dello scollo diritto. Stretto sotto i seni da una cinta, a noi invisibile, che le increspa il corpetto in secche fenditure, l'abito è celato quasi per intero dal pesante manto azzurro che le copre il capo e, scendendo ai lati del viso, si raccoglie poi in grembo e fra le ginocchia in falde squadrate e dal piegare metallico. Il viso, dall'ovale allungato, le sopracciglia arcuate e, similmente agli occhi, ben incise, il vago accenno di sorriso che increspa appena le labbra sottili si accostano agevolmente alle altre *Madonne* succitate alle quali l'accomunano anche l'amorevole sollecitudine nei confronti del Bambino che, di profilo ed avvolto in una tunicetta frastagliata di piegoline, ella regge di retro stringendogli affettuosa la manina.

Un'aria di famiglia sembra poi spirare tra le piccole statue dei *Santi Leonzio e Carpofo*²²¹, parte dell'antico arredo dell'altare laterale destro, dedicato ai patroni diocesani, nella stessa chiesa di Malo, sistemate quindi ai fianchi dell'altare dell'Addolorata, alla testa della navatella meridionale che corre parallela al coro, e, infine, depositate presso il Museo Diocesano di Vicenza²²², e i *Santi* maschili delle ancone di Lupia di Sandrigo (sch. 10) e di Montecchio Maggiore (sch. 14), scolpite dalla bottega di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como. Delle figure lupiesi e montecchiane ritroviamo le pose poco sciolte e abbastanza impacciate, le fisionomie e la conformazione dei visi, gli arti intorpiditi, proprio com'è la destra, grande, rigida e con le dita raccolte, portata al petto dal *San Carpofo* maladense (figg. 241-244).

In aggiunta al dato stilistico, a consolidare l'attribuzione della *Madonna con il Bambino* – e forse pure dei *Santi patroni* – a Tommaso da Lugano e Bernardino da

²²⁰ Tagliapietra 1989.

²²¹ Entrambe le statue misurano cm 25×70×21.

²²² I resoconti della visita pastorale compiuta dal vescovo Michele Priuli nel 1580 ricordano l'altare intitolato ai Santi Leonzio, Carpofo, Eufemia e Innocenza (ACVVi, *Visitaciones*, b. 4/0556, alla data 7 maggio 1580, in Mantese 1979, pp. 178-179). Sulle sculture e sulla loro ultima collocazione precedente al trasferimento nel Museo Diocesano di Vicenza, si vedano Rigoni 1989, p. 12 e Cogo 2003, pp. 40-42.

Como è la presenza, nel mezzo del basamento della Vergine in trono, di uno scudo a testa di cavallo, spaccato d'oro e d'azzurro, accompagnato dalle lettere “F M” (fig. 245). Lo stemma è identificabile con quello della famiglia Muzani che dalla metà del Quattrocento, nella persona di Giacomo, era andata consolidando la propria posizione a Vicenza e, soprattutto, a Malo, dove acquisì numerose proprietà ed eresse un palazzo, oggi villa Castellani Fancon, davanti al quale, il figlio di Giacomo, Francesco, fece costruire, tra il 1507 e il 1508, la chiesa gentilizia di San Francesco²²³. Come suggeriscono le iniziali, proprio a Francesco andrà riferita la commissione del gruppo scultoreo. Circostanza propizia all’ingaggio di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como fu sicuramente il fatto che, dal 1484, i due risiedessero e avessero la loro bottega in contrà Pedemuro, a Vicenza, nei locali affittati loro dallo stesso Francesco Muzani: locali che Tommaso e gli “heredes Bernardini lapicide” abitavano ancora nel 1509 come si ricava dal testamento del nobile vicentino²²⁴.

Alla stessa committenza del Muzani e, forse, alla stessa *équipe* dei nostri artisti sono dovuti, infine, altri interventi scultorei nelle chiese e nelle proprietà maladensi di Francesco Muzani. Si tratta di tre statue ormai pressoché ingiudicabili per il grave dilavamento e per la drammatica erosione causata dalla prolungata esposizione in esterno. Per un loro esame ci soccorrono, ma soltanto in minima parte, alcune immagini risalenti al settimo decennio del secolo scorso e appartenenti alla campagna di documentazione fotografica delle opere d’arte quattrocentesche del capoluogo e della provincia berica condotta dal già ricordato Aristide Dani, con il finanziamento del C.N.R., e oggi custodita presso l’Accademia Olimpica di Vicenza²²⁵. Da queste riprese emerge come, sino a una cinquantina di anni fa, la situazione conservativa dei manufatti, benché compromessa, li lasciasse leggere meglio.

Siglate “F M”, come la *Madonna* della pieve, sono le figure di *San Cristoforo* e di *San Bernardino*, un tempo sugli spioventi del tetto dell’oratorio medievale di San

²²³ Sulla famiglia Muzani e i suoi rapporti con Malo si veda ora *La Chiesa di San Francesco...* 2008. Per villa Muzani, Castellani, Fancon si veda invece *Ville Venete...* 2005, pp. 271-271 e 704 con bibliografia alla data.

²²⁴ Il 17 agosto 1509, Francesco Muzani dettava le sue ultime volontà. Tra gli altri beni, al nipote Girolamo, figlio del fratello Antonio, lasciava un affitto di 20 lire dovutogli da Tommaso da Lugano e dagli eredi del cognato e collega Bernardino da Como (ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4967, cc. 189v-200v, in part. 196r, in Zorzi 1926, pp. 116 e 121).

²²⁵ AOIVi, Fondo Dani, *Studi*, b. 1, 3, e.

Bernardino ed ora ricoverate, in alto, sulla controfacciata del medesimo edificio adibito a Sala Consiliare del comune di Malo (figg. 246-249).

Interessato da una vistosa mutilazione, che lo rende oramai acefalo, è poi il *San Francesco* sulla facciata dell'omonima cappella, eretta – l'abbiamo visto – per volere di Francesco Muzani di fronte alla propria dimora maladense²²⁶. Insieme alla foto del repertorio Dani, che consente di farsi un'idea sulla conformazione originaria del volto del Santo di Assisi, è il brano del panneggio a pieghe mosse e profonde delle maniche, tutt'oggi parzialmente avvertibile, che rende ragione dell'indubbia qualità di questa scultura, eseguita nella prima decade del Cinquecento per il campo centrale del cimiero a vela, già compiutamente rinascimentale, a coronamento dell'elegante facciata della chiesetta di Malo (figg. 250-252).

Originario della borgata maladense era anche Zilio Canati del fu Tomaso, trasferitosi a Vicenza nell'ottavo decennio del Quattrocento²²⁷. A partire dal 1484²²⁸, il gentiluomo provvedeva a rinnovare, assecondando il vocabolario della prima rinascenza, la cappella di Santa Maria Maddalena nella quinta campata destra di San Lorenzo a Vicenza, fondata nel 1312 da Marco da Marano, fratello del Pietro che aveva donato al tempio francescano il portale di Andriolo de Santi²²⁹, e quindi dotata, nel 1387, da Marco della Costa²³⁰. Non si conosce la data esatta del termine dei lavori promossi da Zilio poiché nessun millesimo viene riportato nell'iscrizione incisa nella cimasa dell'altare, che, alla riapertura al culto dell'edificio ecclesiale dopo i tormentanti anni delle soppressioni napoleoniche, fu dedicato al titolare della chiesa, San Lorenzo, e che, tra il 1904 e il 1914, fu spostato nella navata sul fianco opposto della chiesa, sotto

²²⁶ La chiesa fu edificata *ex novo* su una preesistente, intitolata a San Giacomo e di dimensioni più contenute (*La chiesa di San Francesco...* 2008, in part. pp. 23-31, 45-50). L'erezione della chiesa è ricordata, oltre che dall'iscrizione sotto al timpano, al sommo della facciata, "FRANCISCVS SPECTABILIS JACOBI DE / MVZANO AD LAVDEM OMNIPOTENTIS / EIVSQVE MATRIS AC DIVI FRANCISCI MCCCCCVIII", dal testamento di Francesco Muzani: "[...] ecclesiam sive sacellum sub nomine divi Francisci ac Sancti Jacobi Maioris Apostoli et Sancti Christophori martyris intitulatam et positam in Villa Maladi ex opposito domus mei testatoris, ego testator construxi et fabricavi seu construi et fabricari feci, omnibus sumptibus et expensis meis" (ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4967, c. 190v).

²²⁷ Mantese 1974, IV/1, pp. 1142-1143.

²²⁸ Sartori 1953, p. 18.

²²⁹ Si veda in proposito il capitolo I di questo studio.

²³⁰ Sartori 1953, p. 18 e, ora, Trevisan 2011, pp. 81 e 106-107.

la quarta arcata dove è oggi riallestito²³¹. È comunque assai probabile che tale conclusione non si discostasse troppo dal 1492, quando il Canati, morendo, si faceva seppellire nella tomba che aveva provveduto a costruire per sé e i suoi posteri ai piedi dell'altare, come provano il Castellini e, un secolo e mezzo più tardi, il Faccioli che riportano entrambi l'iscrizione, all'epoca ancora leggibile sul coperchio dell'avello, "Egregius Zilius quondam Tomaxi Canati de Malado sibi et posteris. Kal. Julii MCCCCLXXXII"²³².

L'altare consiste in un grande arco sostenuto da un doppio ordine sovrapposto di pilastri, a fusto liscio, e svelte colonnette, fasciate, sull'entasi, da un anello dorato. I piedritti sono scalati su piani diversi. Il registro inferiore è trabeato, mentre quello superiore regge una ghiera vistosamente baccellata che, fiancheggiata da due busti femminili, scolpiti a tutto tondo, donde si generano carnose foglie a bardare i fianchi dell'arco sino al fastigio rettangolare, incornicia il catino coperto da un tappeto di foglie a rilievo, disposte su più file (figg. 253-256).

Ritenuto una primizia da assegnare alla bottega dei Pedemuro vista anche la riproposizione delle colonnette Canati nel Mausoleo di Celestino V a L'Aquila²³³, l'altare arieggia, nell'impaginazione complessiva, soluzioni adottate nelle cappelle di San Bartolomeo ed è un indubbio precedente dell'altare Garzadori in Santa Corona, ma da entrambi i complessi si differenzia per la spiccata semplificazione dello schema e per un risalto più deciso affidato all'orditura architettonica.

E proprio a Bernardino da Como, al cognato Tommaso da Lugano e al di lui figlio Rocco, nella letteratura, si tende tradizionalmente a riferire l'opulento altare nella quinta cappella della navata sinistra della chiesa domenicana. Fatto erigere nel 1500 quale *ex voto* da Giambattista Graziani Garzadori, al suo rientro incolume da un pellegrinaggio in Terra Santa, esso si presenta come una straordinaria macchina scenica di stupefacente

²³¹ Così recita l'epigrafe commemorativa: "DEO. OP. ZILIVS. CANATVS, DICAVIT". Per l'altare e i suoi spostamenti, così come per le vicende legate alla sua pala originaria con il *Noli me tangere tra I Santi Giovanni Battista e Girolamo* dipinto da Bartolomeo Montagna, ora conservata alla Gemälde Galerie di Berlino (Inv. 44b), nonché a quella, attualmente sistemata sopra la sua mensa, con il *San Lorenzo* di Parrasio Micheli (1516ca.-1578), giunta negli anni Venti del secolo scorso in deposito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 992), si veda Trevisan 2011, in part. pp. 106-107 e 224-226. Sull'ancona montagnese si consideri, inoltre, G. C. F. Villa in Lucco 2014, p. 330, sch. 47.

²³² Castellini, ed. 1885, p. 55; Faccioli 1776, vol. I, p. 49.

²³³ Barbieri 1984, p. 72. Per il Mausoleo aquilano si veda il paragrafo II.6 di questo capitolo.

impatto, che, incrostata di pregiati marmi colorati e preziose dorature, funge da cornice alla tavola di Giovanni Bellini con il *Battesimo di Cristo* (fig. 257)²³⁴.

Ricchissimo e sovrabbondante ne è l'apparato decorativo che oblitera, nella percezione, le strutture portanti e di contorno: queste, scalate su quattro distinti piani, pur senza essere sovvertite, vengono trasfigurate in un tripudio di divaganti motivi ornamentali. Sul fusto delle quattro colonne, ostentatamente inanellate, che inquadrano l'arco, si ritrova, nella parte inferiore, un corredo ornamentale abbastanza comune di festoni, nastri svolazzanti, bucrani in rilievo mentre, lungo i pilastri più esterni, come pure sui piedritti dell'intelaiatura lapidea della pala belliniana, si svolgono racemi abitati. Sulle lesene, incassate tra le colonne e i pilastri dell'ordine misto su cui s'impone verticalmente il complesso altaristico, al sommo di squisite candelabre dove strumenti musicali e marziali si alternano con assoluta disinvoltura, campeggia il blasone dei Graziani – un'aquila caricata in petto da uno scudo con il leone rampante abbracciante un bastone posto in banda attraversante su di esso –, mentre, dai capitelli, si affacciano curiose teste di arieti-stambecchi (figg. 258-261). Non meno insolito è il fregio del cornicione superiore che ospita un *thiasos* di sirene, ittiocentauri, tritoni, putti alati e, nel mezzo, un busto muliebre con le ali spiegate: esseri ibridi annunciati dai centauri bambini del basamento e rispecchiati nelle sirene-acroterio bicaudate del fastigio, tra le quali, sulla cima, si erge la statua del *Redentore* (figg. 262-265)²³⁵.

Nel rettangolo della cimasa, affiancato da pilastri reggenti il timpano ove s'inserisce il medaglione con la *Madonna che allatta il Bambino* ad altorilievo, ricompaiono immagini mondane, di sapore classicheggiante, come patere marmoree, sospese a filatteri pieghettati, e ghirlande. Se, di recente, si sono mosse obiezioni alla possibilità di assegnare all'*équipe* di Tommaso e Bernardino anche la paternità del

²³⁴ Per Giovanni Battista di Valerio Garzadori, personaggio di spicco nella Vicenza dell'epoca, facoltoso membro della corporazione dei lanaioli, cultore della poesia, elevato dall'imperatore Federico III alla dignità di conte palatino, e per la commissione dell'altare in Santa Corona si vedano in particolare Ciofetta 1991 e Dossi 1997. Per la pala belliniana si rimanda invece a G. C. F. Villa in *Giovanni Bellini* ... 2008, pp. 284-287, n. 47, con bibliografia alla data.

²³⁵ Brano isolato in ambito vicentino, dove qualcosa di analogo si rinviene semmai nel fregio a monocromo della carpenteria lignea della pala con il *Compianto sul Cristo morto* dipinta da Giovanni Bonconsiglio per l'altare Nievo in San Bartolomeo, quello del corteo marino è tema di grande successo nella cultura figurativa veneta, dall'illustrazione libraria alla scultura decorativa della bottega dei Lombardo, come ben testimoniano il *Monumento funebre del doge Andrea Vendramin* (1493 ca.) ai Santi Giovanni e Paolo e, sempre in Laguna, i piedistalli del presbiterio di Santa Maria dei Miracoli (1485-1489). Sulla fortuna di questo tipo di soggetti nella decorazione nell'arte veneziana del Rinascimento si veda l'ampia disamina di Luchs 2010.

disegno complessivo²³⁶, pur confermando la sensazione di più mani confluite nell'esecuzione e di un' "espressione collettiva" della bottega²³⁷, non sarà irragionevole – riteniamo – rivendicare loro la responsabilità esecutiva in virtù tanto della documentata consuetudine tra i due maestri lombardi e il committente dell'opera quanto del confronto con l'operato di Rocco da Vicenza negli anni a venire. Giambattista Graziani Garzadori era, infatti, presente, quale testimone, alla stesura del testamento di Bernardino, il 3 febbraio 1504²³⁸, mentre "innegabili affinità"²³⁹ si riscontrano nei lavori di Rocco in terra umbra e, soprattutto, nel ciborio della collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello, che, eseguito tra il 1512 e il 1515²⁴⁰, riprende la foggia delle colonne dell'altare in Santa Corona e, in special modo, il particolare rivestimento vicentino a foglie coriacee e frutti eterogenei, che ne fanno quasi dei tronchi di palma (figg. 266-267).

Nato verosimilmente dopo il 1477, anno in cui il padre Tommaso prendeva moglie, Rocco s'immatricolò alla fraglia dei muratori e lapicidi di Vicenza nel 1495²⁴¹. All'epoca dei lavori all'altare Garzadori, doveva dunque avere poco più di vent'anni e, sebbene non ancora attrezzato per gestire in prima persona una simile 'fatica', ebbe certo una qualche parte nell'impresa. Non sarà inutile a questo punto rammentare come,

²³⁶ Foschi 2012, in part. pp. 36-37. Nella sua riflessione la studiosa invita, tra l'altro, a non sottovalutare la possibilità di un diretto coinvolgimento di Giovanni Bellini nella fase ideativa di quella che doveva essere la cornice architettonico-scultorea della sua pala.

²³⁷ Barbieri 2009, p. 14.

²³⁸ "In nomine Domini Nostri Jesu Christi. Amen. Anno ab ipsius nativitate millesimo quingentesimoquarto. Indictione septima, die Sabbati tertio mensis Februarii, Vincentie, in sindacharia Sancti Stefani, in contrata Porte Pusterle, in domo habitationis infrascripti testatoris. Presentibus Spectabili viro Domino Baptista quondam Domini Valerii de Gratianis [...]" (ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5022, c. 32v, in Zorzi 1926, p. 289, doc. 47).

²³⁹ Arslan 1956, p. 57, sch. 293.

²⁴⁰ Dai documenti rinvenuti e pubblicati da Adamo Rossi, si apprende che il ciborio di Spello fu iniziato nel dicembre del 1512. Mentre i lavori furono condotti a termine nel 1515, come recita l'iscrizione apposta attorno alle quattro facce del baldacchino – "DIVINO CVLTVI ET SACRI TEMPLI ORNAMENTVM MCCCCXV" –, i pagamenti a Rocco "magistri Thome de Vicentia" proseguirono sino alla primavera del 1516. Sorse allora una controversia sul valore dell'opera e nell'ottobre di quello stesso anno si ricorse ad una perizia cui presero parte, come periti, lo scultore Giovanni Pietro, detto Cione, del Lago di Lugano e Michele Sanmicheli, allora proto della fabbrica della cattedrale di Orvieto. Il primo fu nominato da Rocco, il secondo dai canonici della collegiata di Santa Maria Maggiore (Rossi 1872, pp. 41-45).

²⁴¹ "1495. Rocho fiolo de messer Tomaso taia pria soto magistro Batista 1495 paga lire 6 e soldi 5" (BBVi, *Statuta sive ordinamenta...*, ms. 181, c. 68v, in Zorzi 1926, p. 126, n. 2).

di lì a breve, il figlio di Tommaso da Lugano avrebbe addirittura rivestito il ruolo di proto nella fabbrica della nuova tribuna della cattedrale: cantiere inauguratosi, al principio del nono decennio del Quattrocento, con Angelo di Giovanni da Verona²⁴², e riaperto, dopo una fase di sospensione, grazie al generoso lascito destinato a tale scopo dal cardinale e vescovo di Vicenza Battista Zeno, morto nel 1501²⁴³. Dal 1506 al 1508 sono registrati, con una certa regolarità, pagamenti a Rocco²⁴⁴, la cui ultima attestazione all'ombra di Monte Berico risale all'estate del 1509. Nel pieno delle ostilità cambraiche, a poco meno di un mese dalla disfatta di Agnadello, mentre la città, abbandonata dal podestà e dal capitano veneziani, “era in tale termine, che a chiunque venisse, ella si darebbe”²⁴⁵, il 5 giugno, il nobile fuoriuscito vicentino Leonardo Trissino prendeva possesso di Vicenza in nome dell'imperatore Massimiliano I. Il giorno seguente veniva “rotto e gitato a terra” dalla colonna nord di Piazza dei Signori, il Leone di San Marco²⁴⁶, tosto ‘rimpiazzato’ da un'aquila imperiale, scolpita e dorata da “Rocho lapicida”, che venne pagato tra il 4 e il 31 luglio²⁴⁷. All'aquila in questione toccò una sorte analoga a quella subita dall'insegna marciana e, nel 1519, al rientro dei Veneziani, fu abbattuta²⁴⁸. Compromessosi con gli Imperiali, il ‘collaborazionista’ Rocco si era frattanto già allontanato dai Berici e, trasferitosi nell'Italia centrale, dove operò per un ventennio tra Marche e Umbria, aveva stabilito la propria residenza a Spello, feudo di quel Giampaolo Baglioni che, condottiero al soldo della Serenissima, tra il 1511 e l'inizio del 1513, era stato impegnato nelle ostilità²⁴⁹. E a Spello, fra gli altri suoi figli,

²⁴² Si veda il paragrafo II.3 di questo capitolo.

²⁴³ Magrini 1873, p. 42.

²⁴⁴ Zorzi 1958, pp. 276-280.

²⁴⁵ Così l'autore della novella di Romeo e Giulietta, Luigi Porto, si esprimeva nella sua lettera inviata da Padova ad Antonio Savorgnan nel giugno del 1509 (Clough 2014, p. 395).

²⁴⁶ *Cronaca ad memoriam...*, ed. 1884, p. 75.

²⁴⁷ 4 luglio 1509: “[...] Item libras 9 soldos 6 denaros 0 contadi a Rocho a bon conto de far una aquilla per meter suso la colona adì soprascrito”; 31 luglio 1509 “[...] Item Rocho lapicidae tronos duodecim pro resto mercedis suae conficiendi aquilam affixam super columnam in capite platee” (BBVi, *Archivio Torre*, b. 794, cc. 39v e 41v, in Zorzi 1926, p. 129, nota 5).

²⁴⁸ *Cronaca ad memoriam...*, ed. 1884, pp. 105-106.

²⁴⁹ Su Giampaolo Baglioni (1470 ca.-1520), condottiero e signore di Perugia, Spello e Bettona si veda De Caro 1963.

nacque a Rocco Francesco²⁵⁰, anche lui scultore, documentato, nel 1532, per alcuni lavori di pavimentazione alla succitata chiesa spellana di Santa Maria Maggiore²⁵¹. A seguito della morte del padre, Francesco sarebbe poi rientrato a Vicenza e, come già il nonno Tommaso, il prozio Bernardino e lo stesso Rocco, avrebbe abitato “ad portam pusterlam”, dove, nel 1535, risultava dimorare abitualmente²⁵².

Tornando a restringere su Vicenza e sul suo ‘rinascimento di pietra’ la prospettiva, ora brevemente allargata per seguire le vicende biografiche di Rocco, è proprio movendo a ritroso dalle prove di quest’ultimo in Umbria e, specialmente, dal ciborio di Spello, che possiamo condurre, non prima di avere ricordato le immediate conseguenze dell’altare Garzadori in città e dintorni, un’ultima riflessione volta a offrire un qualche utile spunto per ulteriori e più mirati affondi sul cruciale cantiere vicentino di San Bartolomeo.

Tempestivamente aggiornati sull’altare voluto dal nobile Giambattista Graziani sono quelli Gualdo in San Lorenzo e quello di Santa Caterina nel duomo di Montagnana, in territorio padovano. La cornice lapidea del primo, che inquadra la secentesca tela raffigurante la *Madonna con il Bambino che appare a Pio V* di Giovanni Antonio Fumiani proveniente dalla chiesa veneziana del Corpus Domini²⁵³, ripete, semplificandoli, trama e motivi dell’antefatto in Santa Corona (fig. 268). Ancorato cronologicamente all’atto del 10 marzo 1502 con cui Elisabetta Trissino, vedova di Giacomo Gualdo, si vedeva confermare il patronato della prima campata destra della

²⁵⁰ Su Rocco da Vicenza, in mancanza di un aggiornato studio d’impianto monografico volto a considerarne globalmente l’attività e la produzione, si vedano, dopo i pionieristici contributi di Rossi 1872, Magrini 1873 e di Zorzi 1926, in part. pp. 126-133, Zorzi 1966 e Barbieri 1984, in part. pp. 59-65. Per il periodo e i lavori centroitaliani, su cui ha fornito una breve ma puntuale rassegna Ceriana 2002b, dati importanti sono anche in Saracco 1993, pp. 24-26; P. Dragoni, G. B. Fianza in *Catalogo regionale dei beni culturali...* 1996, pp. 114-116, sch. 72 e Teza 1998. Utili osservazioni sono anche nei più recenti Ghisetti Giavarina 2013, p. 32, Coltrinari 2013, pp. 102-103 e Guarino 2015.

²⁵¹ La nascita di Francesco di Rocco a Spello mi è stata cortesemente segnalata da Stefano Felicetti che ringrazio. Per i lavori di Francesco nella collegiata spellana si veda Biviglia, Romani 1995, pp. 134-135.

²⁵² ASVi, *Notarile*, Piacentini Bartolomeo, b. 6135, alla data 28 maggio 1535, in Zorzi 1926, pp. 131 e 133. Nel rientro a Vicenza, Francesco di Rocco era stato preceduto dalla madre Girolama, che, fin dal 1530, troviamo impegnata a curare gli interessi patrimoniali suoi e della prole, insieme al cognato Vincenzo (notizie 1527-1561), fratello del marito, anche lui scultore, e all’epoca abitante a Padova (ASVi, *Notarile*, Asculo Taddeo, b. 5911, alle date 26 gennaio, 21 febbraio e 12 aprile 1530, in Zorzi 1926, pp. 131 e 133).

²⁵³ Sartori 1986, p. 2348, doc. 65. Per la pala del veneziano Giovanni Antonio Fumiani (1643/50-1710) si veda Trevisan 2011, p. 182.

chiesa, che il marito Giacomo aveva ottenuto sin dal 1473²⁵⁴, l'altare venne danneggiato dal terremoto del 1695 e rinnovato nel 1762²⁵⁵. Prescindendo dalle evidenti alterazioni del Settecento – il cimiero accomodato e troppo modesto che sostiene lo stemma della famiglia Gualdo e sostituisce, con tutta probabilità, un perduto attico – torna qui “il bagaglio tipologico del Garzadori, morfologico quanto sintattico”²⁵⁶. Vi ritroviamo le lesene a candelabre con il familiare assortimento di patere, vasi, armi, clipei nonché le colonne inanellate: queste, ornate di festoni, embrici e borchie sino a metà fusto, continuano poi scanalate fino al capitello, sopra cui s'impostano l'architrave baccellato e, quindi, il fregio che, animato da una teoria di putti colti in vari atteggiamenti, “mostra di attingere a un repertorio diverso, di più deciso cinquecentismo” (figg. 279-271)²⁵⁷.

Affine all'altare Gualdo, per gusto e per l'idea dei festosi bimbetti che giocano nel mezzo dell'iperdecorata trabeazione (fig. 272), è quello fatto erigere, nel 1505, dalla nobildonna Caterina Dal Min, in memoria del defunto marito Bartolomeo Minio, nel duomo di Montagnana (fig. 273). Addossato al fianco destro della navata, l'altare, in pietra di Nanto, è stato riferito in passato sia a Rocco da Vicenza, che – l'abbiamo visto – a quelle date era però impegnato, quale proto, nel cantiere della tribuna della cattedrale berica, sia a Girolamo Pittoni, associato alla fraglia di mestiere soltanto nel 1504 e quindi appena agli esordi della sua carriera (fig. 274)²⁵⁸. Nella difficoltà reale di sciogliere, respinte queste due candidature, il *rebus* attribuzionistico, di fronte al quale andrà per altro ribadita la perfetta identità di vedute e la stretta collaborazione di lavoro fra le maestranze attive a Vicenza tra la fine del Quattro e l'attacco del Cinquecento, gioverà rilevare come, dall'accostamento con il Garzadori, il monumentale complesso altaristico montagnanese, benché in alcuni brani si mostri assai fedele al precedente berico, di cui cita testualmente le colonne a mo' di palma, con entasi marcata e decorazione a ghirlandine e nastri nel terzo inferiore, risulti connotato da una

²⁵⁴ ASVi, CRS, *San Lorenzo*, b. 846, perg. 1011, in Sartori 1986, p. 2324, doc. 46.

²⁵⁵ Rispettivamente: ASVi, CRS, *San Lorenzo*, b. 827, p. 34, in Sartori 1986, p. 2337, doc. 154 e ASVi, CRS, *San Lorenzo*, b. 836, p. 279, sunteggiato in Sartori 1986, p. 2340.

²⁵⁶ Barbieri 1984, p. 63.

²⁵⁷ Barbieri 1984, p. 63.

²⁵⁸ Si veda il paragrafo II.6 di questo capitolo. Per una sintesi critica e bibliografica delle diverse posizioni espresse dalla storiografia circa la paternità dell'altare Dal Min di Montagnana si veda ora Castegnaro 2008.

maggiore unità di stile (figg. 275-279), declinata all'insegna di una qualità diversa e di una superiore finezza, specie nel partito decorativo e negli episodi narrativi di *Ercole in lotta con l'Idra di Lerna* e con *il Leone di Nemea*, scolpiti sui piedistalli figurati delle suddette colonne (figg. 280-281). Un'unitarietà, questa, favorita, forse, come anche di recente ribadito, da una superiore ed attenta regia, curata da Giovanni Bonconsiglio, che, stando al millesimo segnato sul cartiglio del dipinto (fig. 282), ultimava, nel 1513, la pala in cui sono rappresentati *Santa Caterina tra l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo e San Nicola da Tolentino*, e che, sin dal principio dei lavori, quasi due lustri prima, avrebbe potuto indicare i maestri vicentini da coinvolgere nell'impresa, "predisponendo un modello in cui venissero a coordinarsi pittura, cornice e affreschi esterni"²⁵⁹.

Non meno arduo appare sbrogliare la matassa delle singole responsabilità esecutive nell'apparato scultoreo del già richiamato cantiere di San Bartolomeo, dove i lavori si diluirono nell'arco di quasi quattro decenni, dagli anni Ottanta del XV secolo. Pur nell'inegabile apporto di mani differenti, nelle strutture poste in opera nella chiesa dei Canonici Regolari Lateranensi s'impone, infatti, una sostanziale convergenza di programma e d'intenti, sostenuta da un sostrato culturale comune ai vari artefici e pure dalla volontà di raggiungere, in un canto corale a più voci quale quello eseguitovi, un'intonazione bene accordata. Da qui scaturiscono le forti e imprescindibili affinità tra i diversi episodi per i quali la critica, partendo dai suggerimenti di Edoardo Arslan, con le successive osservazioni di Lionello Puppi e, quindi, il bilancio tracciato da Franco Barbieri²⁶⁰, si è da tempo polarizzata su Giacomo da Porlezza, a Vicenza sin dal 1461, e sulla sua bottega: l'altro importante *atelier* operante sulla scena berica contestualmente a quello di Bernardino e Tommaso²⁶¹.

Ebbene, la progressiva emarginazione sino alla vera e propria esclusione dalla fabbrica di San Bartolomeo dei due cognati, ai quali aveva inizialmente guardato Licisco Magagnato²⁶², si scontra però con le innegabili, forti assonanze sussistenti tra i brani dei catini absidati dei due altari sulla destra e del secondo sulla sinistra nell'attuale

²⁵⁹ Dal Pozzolo 2006, p. 173. Per la pala di Giovanni Bonconsiglio si veda Dal Pozzolo 1998, pp. 115-119.

²⁶⁰ Arslan 1956, pp. 9-12, sch. 46-56; Puppi 1961-1963, pp. 154-156; Barbieri 1984, pp. 67-70 e *Id.* 2007a, in part. pp. 115-120.

²⁶¹ Per Giacomo da Porlezza e la sua bottega si rimanda al paragrafo II.6 di questo capitolo.

²⁶² Magagnato 1952, p. 19.

sistemazione ai Carmini e la parete di fondo, dietro lo sportello eucaristico, dell'altare di Sant'Emiliano a Trevi²⁶³ o la calotta interna del già rammentato ciborio di Spello (figg. 283-289).

Qui, in particolare, nei cassettoni digradanti in grandezza verso il medaglione centrale dove è il rilievo della *Madonna con il Bambino*, fra varie faccine, rosette e animali e vasi sacri, scorgiamo un mezzobusto di santa che troviamo, praticamente identico, nei lacunari delle cappelle rimontate ai Carmini (figg. 290-291). Difficile pensare si tratti di una ricorrenza casuale e di una semplice memoria visiva da parte di Rocco e di Tommaso, che sappiamo essere ancora vivo all'epoca del suo passaggio in Umbria al seguito del figlio. Assai più probabile immaginare, a questo punto, che se non Rocco in prima persona, almeno il padre e lo zio Bernardino avessero preso materialmente parte ai lavori in San Bartolomeo e che quindi Rocco, a distanza di qualche anno, avesse potuto attingere ad un repertorio di modelli, consolidato e abitualmente impiegato dalla bottega paterna.

La stessa, caratteristica *silhouette* di santa, con il volto inquadrato da un plissettato soggolo e dal velo, che un fermaglio circolare le tiene appuntato sul petto, si ritrova nell'arcata a cornice dell'ingresso principale dei Carmini, costituita da tre pilastri per parte, di cui quello mediano, scanalato e rudentato, è più avanzato rispetto ai due laterali. La figura muliebre è scolpita nel clipeo a metà del piedritto a ridosso della porta, sulla destra, guardando la controfacciata (figg. 292-293). Benché nel più volte ricordato acquerello di Bartolomeo Bongiovanni si riesca appena ad intravederla, questa intelaiatura architettonica coinciderebbe, pur con più di qualche manomissione e modifica apportata nel riallestimento ottocentesco, con quella della prima cappella sul fianco meridionale in San Bartolomeo, ossia di quella patronato della nobile famiglia Pagello, innalzata, su probabile commissione della vedova Piera da Porto, per dare seguito al testamento del marito Bernardino Pagello, morto nel 1485²⁶⁴. All'estremità destra della preziosa e utile istantanea del Bongiovanni si scorge, infatti, una porzione di arcata minima ma sufficiente a riconoscervi il piedritto specchiato con la patera centrale

²⁶³ L'altare fu commissionato a Rocco, il 19 agosto 1521, dalla confraternita del Santissimo Sacramento, eretta ad inizio secolo presso la chiesa collegiata di Sant'Emiliano a Trevi. A Rocco da Vicenza, l'ultimo pagamento al quale risale al 1526, spettano la struttura architettonica e il tabernacolo centrale, mentre le statue laterali raffiguranti la *Madonna con il Bambino* e *San Giuseppe*, furono alloggiate, il 20 giugno 1524, a Matteo di Gaspare da Como (Bonaca 1934).

²⁶⁴ ASVi, *Notarile*, Gregorio Malo, b. 4693, alla data 23 luglio 1485, in Bucci 1991.

e le semipatere alle estremità inferiore e superiore, nonché il capitello lombardesco, con due delfini intenti a bere da un vaso le cui code formano le volute, che, analogo nell'aspetto a quelli dei pilastrini reggenti la trabeazione della Loggia Zeno, corona oggi i pilastri centrali dell'incorniciatura del portale dei Carmini (figg. 294-297). Qualora si volesse assegnare – come riteniamo plausibile fare – l'esecuzione di questi piedritti a Tommaso e Bernardino, i due cognati, che nelle loro ancone scolpite si sarebbero ricordati delle sue prove pittoriche²⁶⁵, avrebbero lavorato qui, fianco a fianco, con Bartolomeo Montagna, che per l'altare Pagello eseguì, attorno al 1485, la pala con la *Madonna adorante il Bambino tra le Sante Maria Maddalena e Monica*, al viso della quale, ugualmente incorniciato da zendado e sottogola, parrebbe ispirarsi, in vero molto liberamente, la piccola Santa clipeata (figg. 298-300)²⁶⁶. Il suo tipo facciale, d'altra parte, con l'espressione un po' vuota e quasi imbambolata e l'aureola immaginata quale disco compatto attaccato dietro la nuca, non si discosta molto, come pure il Santo vescovo sul pilastro all'estrema destra dell'arcata – forse un Sant'Agostino, oggetto, insieme appunto alla madre Monica, di particolare venerazione in San Bartolomeo dove officiavano i Canonici Lateranensi che seguivano la regola agostiniana –, dalle tipiche fisionomie che riscontriamo, anche altrove, nel *corpus* di opere riferibili ai due maestri lombardi (figg. 301-303). Un'ulteriore riprova, questa, per ribadire come sia piuttosto audace e poco realistico pensare di estromettere dal *sancta sanctorum* dell'arte della Vicenza rinascimentale i due 'statuarii', responsabili della più qualificata officina di lapicidi allora attiva in città.

II. 5. Sulla vicentinità del “gentil padovano”. Vincenzo Grandi e i suoi: una famiglia di scultori a e per Vicenza.

All'inizio del quarto decennio del Cinquecento, da Padova, giungeva a Trento Vincenzo Grandi, scultore e bronzista noto a molti studiosi, ed in particolare agli storici

²⁶⁵ Sui riflessi della pittura di Bartolomeo Montagna sull'arte di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como si veda il capitolo III di questo studio e le schede dell'annesso catalogo.

²⁶⁶ Sul dipinto d'altare del Montagna, oggi alla Pinacoteca di Palazzo Chiericati (Inv. A 3) si veda da ultimo G. C. F. Villa in *Bartolomeo Montagna...* 2014, pp. 313-314, sch. 34.

dell'architettura, per avere tenuto a battesimo, nel 1508, Andrea Palladio²⁶⁷. Al suo arrivo nell'estrema propaggine meridionale del Sacro Romano Impero, il capoluogo atesino era già da qualche tempo divenuto, per volere del signore locale, il principe vescovo e, dal 1530, cardinale con il titolo di Santo Stefano al Celio Bernardo Cles, un grande e diffuso cantiere. Spesso trattenuto lontano dal suo principato per i numerosi impegni di carattere politico al servizio degli imperatori Massimiliano I e Carlo V e del fratello di questi, Ferdinando d'Asburgo, che lo nominò *Obersterkanzler*, cioè 'cancelliere supremo', il presule non mancò tuttavia di assolvere ai propri compiti pastorali e di spendersi in prima persona al fine di modernizzare il volto di Trento in chiave rinascimentale²⁶⁸. Tra gli altri interventi, quali la rettifica e l'ampliamento della sede stradale, la regimazione delle acque di torrenti e rogge urbane, una speciale attenzione fu rivolta dal Cles al decoro degli edifici, promuovendo e sollecitando, da parte dei privati proprietari, operazioni di abbellimento e *restyling* delle facciate²⁶⁹. Prestando fede a un'arcinota lettera, scritta nel 1531 da Giulio Romano al duca Federico II Gonzaga, sembra che, nell'Italia settentrionale dell'epoca, fosse divenuto effettivamente complicato reperire manodopera e artigiani qualificati avendone fatto incetta il signore di Trento²⁷⁰.

Come altri artisti, quali i pittori Dosso e Battista Dossi, Girolamo Romanino e Marcello Fogolino, nonché i molti stuccatori mantovani e gli scultori Zaccaria Zacchi e Alessio Longhi²⁷¹, Vincenzo Grandi arrivò nella città vescovile dopo essere stato

²⁶⁷ Su tale, importante evento che segnò le fortune storiografiche del padrino e, molto probabilmente, pure i destini del suo "figiozo" si veda il paragrafo II.6 di questo capitolo.

²⁶⁸ Vasta è la bibliografia su questi e altri aspetti dell'operato di Bernardo Cles (1485-1539), figura di assoluto rilievo non solo per la storia del principato vescovile di Trento. Tra i molti studi si vedano almeno *Bernardo Clesio...* 1987 e il più recente Strnad 2004. Un agile profilo del prelato, ove si dà spazio anche al suo ruolo di committente d'arte, è tratteggiato in Chini 2006b.

²⁶⁹ Sul ruolo di Bernardo Cles quale progettista e pianificatore dell'urbanistica rinascimentale della città di Trento si veda almeno Bocchi 1985.

²⁷⁰ Nella missiva in questione, Giulio Romano denunciava come Mantova si fosse svuotata di decoratori che si erano trasferiti in massa sulle rive dell'Adige causando inevitabili ritardi ai lavori nel Castello cittadino di San Giorgio: "[...] esser Mantova vota di pictori e doratori, perché molti ne son andati a Trento" (Gaye 1840, II, p. 239).

²⁷¹ Per l'attività dei fratelli Dossi a Trento si vedano Tumidei 1996 e, ora, *Dosso Dossi. Rinascimenti...* 2014 con ampia ed aggiornata bibliografia alla data. Sull'operato del Romanino nella città vescovile si veda invece, in particolare, Chini 2006a. Per il Fogolino al Buonconsiglio si considerino Chini 1996 e, per una più ampia panoramica sull'attività dell'artista nel principato vescovile, estesa negli anni come nello spazio, Chini 2002, pp. 760-767. Sugli stuccatori al Magno Palazzo si veda da ultimo Strocchi 2011.

arruolato dai soprastanti che presiedevano alla costruzione e decorazione del Magno Palazzo: la nuova residenza vescovile, eretta *a fundamentis* per volontà del Cles, entro la cerchia delle mura del castello medioevale dove avevano dimorato i suoi predecessori²⁷². Impegnati a reclutare nelle terre della Serenissima lapicidi da coinvolgere nella fabbrica, i suddetti soprastanti ingaggiarono Vincenzo per la realizzazione del camino della Sala Grande. Per il monumentale manufatto, protagonista indiscusso dell'ambiente in cui si trova inserito, con la sua struttura trabeata e il suo corredo scultoreo intriso di umori giuliesco-mantovani, fatto di erme in forma di satiri ebbri, di maschere di fauni ghignanti nelle metope del fregio dorico e di trionfi di armi ammassate disordinatamente sul coronamento (figg. 304-306), il Grandi aveva eseguito un modello, ammirato e definito, dal Cles in persona, "molto sumptuoso et vago"²⁷³. Proprio in virtù della 'vaga sontuosità' del disegno da lui fornito nel 1531, Vincenzo fu chiamato a Trento e, nei primi mesi dell'anno seguente, entrò nel libro paga del cantiere clesiano.

Si apriva così per lui la felice parentesi nella città alpina, che ancora conserva l'opera più significativa della sua carriera: la *cantoria* in marmo bianco e pietra locale che sostiene l'organo sulla parete settentrionale del presbiterio nella chiesa di Santa Maria Maggiore (fig. 307)²⁷⁴. Nel soffitto del basamento del pontile sono incastonati tre straordinari busti bronzei raffiguranti i profeti *David*, *Isaia* ed *Ezechiele*, dai quali, all'insegna di un linguaggio autenticamente moderno e cinquecentesco che dialoga già con il Sansovino ed è presago dell'arte del Vittoria, si può constatare quella familiarità con l'arte fusoria che Vincenzo e il nipote Gian Gerolamo (1508-1560), suo stretto e

Per il volterrano Zaccaria Zacchi nel cantiere clesiano si veda Bacchi 1995, mentre, per Alessio Longhi, si rinvia a Rossi 1995a e a Lodi 2008.

²⁷² Sul Magno Palazzo si veda in particolare Gabrielli 2004.

²⁷³ Il modello del caminetto, presentato dal Grandi, venne così definito da Bernardo Cles in una lettera inviata ai responsabili dei lavori nel gennaio 1532 da Innsbruck. Il testo della missiva, già trascritto in Ausserer, Gerola 1924, pp. 55-56, doc. 70 è ora integralmente riportato da Gabrielli 2004, pp. 403-404, n. 73. Per il caminetto si veda ora Negri 2014b, in part. pp. 197-200, sch. 6.

²⁷⁴ Vasta è la bibliografia sulla *Cantoria*, celebre e celebrata, anche ma non solo in ambito trentino. È infatti proprio con le riflessioni dedicate a quest'opera da Adolfo Venturi nella *Storia dell'arte italiana* che i Grandi entrarono nel novero dei protagonisti della scultura del Cinquecento (Venturi 1937, pp. 74-82). Per la fortuna critica del capolavoro grandiano e per il punto sugli studi in merito si veda Negri 2014b, in part. pp. 204-209, sch. 10.

fidatissimo sodale tanto nella professione quanto nella vita²⁷⁵, espressero anche in una nutrita serie di bronzi comprendenti bacili, picchiotti, placchette, candelabri e, soprattutto, campanelli da tavolo: oggetti d'uso, all'epoca molto apprezzati, ed attualmente conservati presso diversi musei europei ed americani²⁷⁶.

Pur trovandosi al di fuori dei confini della Repubblica di San Marco, la cantoria, felice sintesi e compimento delle precedenti esperienze grandiane, rappresenta in effetti uno dei più rilevanti monumenti della scultura rinascimentale veneta, nell'ambito della quale i due Grandi svolsero un ruolo non trascurabile, ben compreso dalla critica più avvertita e di recente riconsiderato anche dallo scrittore²⁷⁷.

Allo scadere degli anni Trenta, proprio mentre s'avviava alla conclusione il periodo che Vincenzo e Gian Gerolamo, non senza più di qualche interruzione, avevano trascorso a Trento, usciva a Venezia, per i tipi del forlivese Francesco Marcolini, il poemetto, in ottava rima, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, di Pietro Andrea Mattioli, medico personale del principe vescovo Bernardo Cles²⁷⁸. In quello che, a tutti gli effetti, si può considerare un Baedeker *ante litteram*, data la puntuale descrizione dei vari ambienti della nuova residenza vescovile, Vincenzo veniva ricordato come “il gentil Padovano / che quasi dell'antico ha tocco 'l segno”²⁷⁹. I versi del clinico e botanico senese eternano così, con singolare e acuta sensibilità, un aspetto peculiare dell'arte grandiana: quella raffinata cultura antiquaria che è anche e soprattutto la manifestazione della più autentica civiltà patavina.

²⁷⁵ Gian Gerolamo visse, almeno dagli anni Trenta del Cinquecento, nella padovana Piazza Castello presso lo zio dal quale fu di fatto ‘adottato’, giungendo, nel 1545, a emanciparsi legalmente dal padre. Per tali aspetti si veda Negri 2014b.

²⁷⁶ Una rassegna sistematica dei bronzi grandiani è ora presentata in Negri 2014b, in part. pp. 246-297, sch. 26-57.

²⁷⁷ Ad essersi occupati nei propri studi dei Grandi, e specialmente di Vincenzo e di Gian Gerolamo, dopo la monografia di Francesco Cessi 1967, che li risarcì della loro fisionomia artistica e del loro ruolo precedentemente abbastanza trascurato, sono stati, soprattutto, Bruno Passamani, Francesca de Gramatica, Anthony Radcliffe e Jeremy Warren. Per una puntuale rassegna critica e della bibliografia relativa si veda Negri 2014b, in part. pp. 15-23.

²⁷⁸ Sulla figura e sull'opera di Andrea Mattioli (1501-1578), famoso soprattutto per i suoi studi di botanica e di medicina, si veda Preti 2008 con bibliografia alla data.

²⁷⁹ Mattioli 1539, ottava 408. Per una lettura critica del poemetto encomiastico-celebrativo, ispirato dalla ‘visita di stato’ compiuta nel 1536 da Ferdinando I d'Asburgo e dalla moglie Anna d'Ungheria, che sancì l'inaugurazione ufficiale del Magno Palazzo, si veda Lupo 1995.

Civiltà che il Grandi – morto ultranovantenne tra il 1577 e il 1578²⁸⁰ – ebbe modo di assorbire nella sua lunga carriera, dispiegata quasi per intero a Padova dove si affermò quale lapicida, “statuario”, cesellatore di bronzo, metalli preziosi e gemme, nonché come “architetto”²⁸¹, assieme al talentuoso nipote Gian Gerolamo, forse più dello zio versato nella scultura di figura come lascerebbe credere il mirabile *Busto di Antonio de’ Rossi* che, di notevole levatura ritrattistica e qualitativa, gli fu commissionato nel 1545 per la chiesa di San Giovanni di Verdara e dal 1871 si conserva nel chiostro del Noviziato al Santo (fig. 308)²⁸².

Eppure Vincenzo era padovano ‘solo’ – si fa per dire – di adozione. Era, infatti, nato, nel 1485, a Vicenza da una famiglia di lapicidi lombardi, originari della zona del lago di Como ed emigrati ai piedi di Monte Berico nel corso del primo Quattrocento, sorte comune a molte altre maestranze e altri maestri incontrati in queste pagine. Il bisnonno Antonio (notizie 1427–1440 ca.), il nonno Giovanni (notizie 1427–1469 ca.) e il padre Lorenzo (notizie 1458–1504 ca.), trovarono impiego in vari cantieri e, entrati a far parte della locale fraglia di muratori e lapicidi, riuscirono pure ad esserne eletti gastaldi. Scorrendo le carte dello statuto della “fraternalia muratorum” e, soprattutto, i

²⁸⁰ La precisazione degli estremi biografici di Vincenzo Grandi è acquisizione recente. Un’attenta rilettura della sua polizza d’estimo ha, infatti, consentito di stabilire che Vincenzo presentò la sua dichiarazione fiscale nel giugno del 1561. È allora che l’artista si dichiarava “vecchio di anni settanta sei” (ASPd, *Estimi 1518*, b. 277, n. 56, cc. 162r-164v, in part. 164r). Questo porta conseguentemente ad anticipare la data di nascita del Grandi e a fissarla al 1485, anziché, come sinora ipotizzato, al 1494. Sulla questione si veda Negri 204b, p. 25.

²⁸¹ Le doti artistiche di Vincenzo Grandi, versato tanto nella scultura monumentale in pietra quanto nella produzione di opere bronzee di piccolo formato, sono richiamate nell’epigrafe da lui dettata per la sepoltura del nipote Gian Gerolamo, nel primo chiostro del convento di Sant’Agostino a Padova. Il testo dell’altrimenti perduto epitaffio venne pubblicato in Salomonio 1701, p. 84. Già nel 1561, tuttavia, il priore di Sant’Agostino, Desiderio dal Legname, lo trascrisse, come segue: “Ioanni Hieronimo Grandis Patavino / statuario eximio / Variaque coelatura Auri Argenti / Gemmarum aerisque praestantissimo / Vincentius Patavuu isdem artibus insignis in / senectutesuperstes moestissimus Posuit / Hic situs est fusor qui semper praestitit aere / Vincere qui poterat marmore Praxitelem / Nomine Grandis erat factis sed grandior ipsis / Eois Phama notus et Hesperis / Vixit Annos LII / Obiit Die XXIII Martii MDLX” (Dal Legname, *Inscriptiones et epigrammata...* (BCPd, ms. BP. 1102), c. 34v). Quanto a suoi interventi di natura più strettamente architettonica si consideri il documentato ingaggio per la ricostruzione della torre campanaria della chiesa di Sant’Agostino, abbattuta da un fulmine nel 1549, che i padri domenicani affidarono a lui, l’“Architectori magistro Vincentio petre incisori”, nel 1550 (ASPd, CRS, *Monasteri Padovani*, Sant’Agostino, b. 261, c. 82v). Sede dell’ordine domenicano nella città euganea, il complesso monastico di Sant’Agostino, comprendente la grande chiesa gotica, fu trasformato in caserma già con le soppressioni napoleoniche d’inizio Ottocento e quindi demolito dal Genio Militare austriaco. Per una ricostruzione ‘virtuale’ della chiesa, delle sue strutture architettoniche e degli apparati decorativi si veda Merotto Ghedini 1995.

²⁸² Sul busto del giureconsulto Antonio de’ Rossi (1489-1544), originario di Alessandria e docente di diritto civile presso vari atenei prima di approdare, nel 1533, a quello padovano, si veda Negri 2014b, in part. pp. 231-234, sch. 22.

nomi dei nuovi corporati immatricolatisi, cogliamo, infatti, Giovanni ripetutamente alla guida della confraternita nel 1445, 1446, 1450 e 1464²⁸³. Se la sua continuata presenza ai vertici dell'associazione di mestiere è inequivocabile testimonianza della considerazione da lui goduta presso i propri 'collegli', allo stato attuale delle conoscenze, non si hanno però esempi concreti e sicuri della sua arte, specie dopo che, negli ultimi decenni, è stata completamente rivista l'attribuzione di alcuni rilevanti interventi architettonici e decorativi assegnatigli da una consolidata tradizione, risalente alle perlustrazioni documentarie di Giangiorgio Zorzi. Venuta meno l'attribuzione a "magister Johannes" della già richiamata quadrifora di Palazzo Porto Breganze²⁸⁴, anche quella della polifora di Palazzo Regaù, in Contrada XX Settembre, riconosciuta opera della bottega del Grandi da Renato Cevese con una proposta accettata poi da Francesco Cessi nella fondamentale monografia da lui dedicata a Vincenzo e Gian Gerolamo, non appare del tutto pacifica²⁸⁵.

Per la prima, la responsabilità di Giovanni Grandi, che lo Zorzi deduceva dalla scrittura notarile in cui – in data 1° febbraio 1448 – si registrava la presenza di "Ioanne Grande lapicida quondam Antonii de Cumis" nella casa di Francesco da Porto quale testimone ad un atto di compravendita²⁸⁶, fu sostanzialmente ripresa ed accettata dalla critica novecentesca, con la sola eccezione di Arslan²⁸⁷. Grazie ad una lettura attenta del documento e alla ricostruzione delle proprietà sull'attuale contrà Porti, acquisite durante il Quattrocento da vari esponenti della nobile casata che dà il nome alla via, Manuela Morresi ha però dimostrato, in anni più recenti, che, nel 1448, lo scultore assistette ad un atto rogato non in Palazzo Porto Breganze bensì nel contiguo Palazzo Porto Colleoni, ed ha inoltre notato, riportando il parere di Anne Markham Schulz, come i rilievi scolpiti sulla balaustra – specie quelli raffiguranti i due busti muliebri,

²⁸³ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), cc. 28r-28v; 31r-31v; 32r.

²⁸⁴ Si veda il paragrafo II.2 di questo capitolo.

²⁸⁵ Renato Cevese, accostando la quadrifora di Palazzo Regaù a quella di Palazzo Porto Breganze, ne suggeriva una possibile attribuzione a Giovanni Grandi (in Barbieri, Cevese, Magagnato 1956, p. 344). Tale proposta fu accolta da Barbieri 1982b, p. 12 e, prima di lui, da Cessi, che vi ravvisò, tuttavia, l'intervento, accanto al Grandi, di aiuti di bottega (Cessi 1967, p. 7).

²⁸⁶ ASVi, *Notarile*, Giacomo Ferretto, b. 4579, cc. 37v-38r, in G. Zorzi 1926, p. 139.

²⁸⁷ Arslan 1976-1977, pp. 260 e 264. Per una puntuale rassegna della critica favorevole alla paternità grandiana si veda Negri 2014b, pp. 40-41, nota 19.

innaturalmente tagliati nella parte inferiore – paiano quasi essere stati adattati da un diverso e precedente contesto (figg. 309-310)²⁸⁸. Quanto alla paternità dei pannelli figurati, con le quattro *Virtù Cardinali*, della quadrifora di Palazzo Regaù (figg. 311-314)²⁸⁹, nel 1956, Renato Cevese aveva candidato Giovanni Grandi, salvo rivedere in seguito la sua posizione e, ritenendo incompatibile “l’aggressivo verismo” delle figure allegoriche di Contrada XX Settembre con i volti sognanti ed idealizzati intagliati sui parapetti in contrà Porti, giudicarli, sin dal 1990, “sicuramente di mano diversa”²⁹⁰.

Piuttosto sfuggenti sono pure la figura e l’attività di Lorenzo Grandi che, figlio di Giovanni e padre di Vincenzo, è registrato, dal 1458, nella matricola dei muratori e scalpellini di Vicenza²⁹¹. A gettare un raggio di luce sul suo operato in città è stato Giovanni Zaupa, il quale, in ragione di una diligente ricognizione delle carte d’archivio, ha potuto individuare un piccolo ma significativo nucleo di probabili lavori, a lui riconducibili in alcuni edifici situati nelle immediate adiacenze della chiesa di Santa Corona, a pochi passi dalla quale, in contrada delle Canove, il lapicida, come prima di lui il padre Giovanni, risiedeva²⁹². Sebbene si tratti di palazzi che hanno subito pesanti rimaneggiamenti in epoche successive e nei quali si fatica a cogliere quanto rimanga, nell’assetto odierno, della struttura del XV secolo, negli elementi in cui si riconosce effettivamente un’ascendenza quattrocentesca sembra di poter ravvisare delle tangenze con le più tarde opere documentate di Vincenzo a Padova. Si considerino ad esempio i massicci pilastri, in pietra di Nanto, su cui poggiano le tre robuste arcate al pianterreno del palazzetto Colzè Trissino in capo a Corso Palladio²⁹³, che presentano specchiature

²⁸⁸ Morresi 1990, pp. 110 e 115, nota 48.

²⁸⁹ Sull’edificio, la cui costruzione andrà ragionevolmente collocata nel terzo quarto del Quattrocento si vedano almeno Barbieri 1987, p. 30, sch. 15 con bibliografia alla data ed il più recente H. Dellwing 2010, p. 182.

²⁹⁰ Cevese 1990a, p. 281.

²⁹¹ BBVi, *Statuta sive ordinamenta fratralie muratorum*, ms. 181, c. 34v, in Zorzi 1926, p. 139.

²⁹² Zaupa 1998, pp. 95-104. Stando ai Campioni d’estimo del 1453 e del 1460, Giovanni Grandi risulta risiedere in “Sindacaria Sancte Corone” (ASVi, *Estimo*, b. 1, reg. 2412, cc. 48v e 126v). In entrambe le rilevazioni i beni di Giovanni Grandi sono allibrati per una cifra d’estimo pari a 5 soldi.

²⁹³ Lorenzo Grandi, nel giugno 1486 e, di nuovo, nel settembre 1492, è presente in casa di Girolamo Colzè che lo Zaupa identifica appunto con l’edificio alla testa di Corso Palladio, laddove la principale via del centro storico di Vicenza sfocia nella piazza dell’Isola o Matteotti (ASVi, *Notarile*, Giacomo di Malo, b. 5267, alla data 14 giugno 1486; ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4914, c. 222v, alla data 11 settembre 1492, in Zaupa 1998, pp. 96-97 e 202, note 19 e 21).

con patere centrali e semplici capitelli decorati da un elegante motivo floreale, nonché, soprattutto, gli originalissimi modiglioni che reggono il balcone della trifora al piano nobile dell'edificio. Concepiti a guisa di mezzi busti loricati donde sorgono corde terminanti in teste binate di soldati (figg. 315-317)²⁹⁴, essi non trovano confronti immediati nel contesto vicentino mentre, specie nell'idea compositiva di fondo, paiono forti le assonanze con i putti-telamoni del monumento al padre francescano Antonio Trombetta, realizzato, tra il 1521 e il 1525, sulla controfacciata della basilica del Santo, da Vincenzo in collaborazione con Gian Matteo (notizie 1492-1545), suo fratello maggiore e padre di Gian Gerolamo che, proprio allora, debuttava nella bottega familiare (fig. 318)²⁹⁵. Altrettanto prive di riscontri nell'edilizia berica a fine Quattro e inizio Cinquecento sono poi le mensole dei terrazzini di palazzo Alidosio Conti, in Corso Palladio, adiacente al Palazzo Trissino Baston, sede del Comune di Vicenza. Queste mensole, per le quali Franco Barbieri e Renato Cevese hanno tra l'altro suggerito di guardare a Lorenzo Grandi²⁹⁶, hanno un'elaborata struttura decorativa, con volute accompagnate da foglie d'acanto su cui 'fioriscono' protomi leonine e cespi di frutta, e presentano più di qualche affinità con quelle che sostengono i ballatoi delle finestre-porte nell'edificio ai civici 2 e 4 di contrà Sant'Antonio, già riferito all'architetto Lorenzo da Bologna ed oggi, più prudentemente, ricondotto a maestranze locali influenzate dai suoi modi (figg. 319-322)²⁹⁷.

Suggestivo, ma ugualmente problematico, è poi il riferimento a Lorenzo Grandi – sempre suggerito dallo Zaupa – dei primi due altari laterali oggi nella chiesa vicentina dei Carmini ma provenienti da quella di San Bartolomeo. Dal confronto – qui più facile che in altri casi – con il più volte citato acquerello del Bongiovanni, il primo altare a destra ai Carmini risulta quello in corrispondenza della terza cappella alla parete meridionale dell'edificio ecclesiale dei Canonici Lateranensi e va, quindi, identificato con l'altare Nievo, ingemmato dalla tavola di Giovanni Bonconsiglio con il *Compianto*

²⁹⁴ Unico a segnalarli, Renato Cevese li volle ispirati a fatti d'armi (Cevese 1998, p. 405).

²⁹⁵ Sul *Monumento Trombetta*, murato alla controfacciata del Santo, si veda Negri 2014b, in part. pp. 193-196, sch. 5. Su padre Antonio Trombetta (1436-1517), vescovo di Urbino e quindi arcivescovo di Atene, oltreché docente a Padova e Ministro provinciale del Santo, si veda Poppi 1962.

²⁹⁶ Barbieri, Cevese 2004, p. 386.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 311.

sul Cristo morto (fig. 323)²⁹⁸. Sicuro *terminus post quem* per datare l'esecuzione dei lavori d'intaglio è il 1494, quando Lucia, vedova di Angelo Nievo²⁹⁹, otteneva di fare costruire un monumento in pietra e la cappella "cum suis ornamentis", venendo assistita, nell'occasione, da "magistro Laurentio lapicida"³⁰⁰. Le lesene bifronti, che compongono l'intelaiatura architettonica esterna e sostengono la soprastante arcata dalla ghiera a conchiglie e palmette alternate, presentano, sulle facce rivolte alla navata, fusti verticali variamente foggiate con faretre, filatteri, clipei, delfini, bucrani, tridenti ma anche con paffuti putti, da soli o in gruppo, colti in diversi atteggiamenti: due reggono delle faci accese, altri giocano con un cervo e gli ultimi tre, in alto, suonano strumenti a fiato (figg. 324-326). Analogo, divagante repertorio, è riproposto sulla faccia interna delle lesene, a ridosso delle quali sono le esili colonnette corinzie, rastremate alle estremità e cinte, in corrispondenza dell'entasi, da una fascia decorata, che riconosciamo perfettamente nella testimonianza grafica ottocentesca. Rispetto alla quale, nella nuova situazione, non ritroviamo invece le statue a corredo dell'arcata – sulle volute laterali e alla sommità –, anche se sorge forte il sospetto che quella con il *Padre Eterno benedicente* a mo' di acroterio, immortalata dal Bongiovanni, possa essere, nell'altare ora rimontato ai Carmini, l'immagine a rilievo, di analogo soggetto e tagliata poco sotto i fianchi, intorno alla quale s'irradiano i lacunari del catino dell'absidiola, abitati da testine alate (figg. 327-328).

Lo Zaupa considera plausibile la partecipazione del Grandi – il lapicida Lorenzo appunto – all'erezione della cappella Nievo ora descritta e, sulla base dell'"evidenza stilistica"³⁰¹, è incline a estendere la paternità grandiana anche al primo altare sulla sinistra, riconosciuto giustamente come quello della famiglia Pagliarini, vale a dire il terzo già alla parete settentrionale in San Bartolomeo, del quale tornano puntualmente le

²⁹⁸ Per la pala del Bonconsiglio si vedano M. E. Avagnina in *Catalogo scientifico delle collezioni I*, 2003, pp. 177-180, sch. 42 e Boschini 1676, ed. 2008, p. 357, con bibliografia precedente. Attualmente la cappella-altare fa invece da cornice all'*Apparizione della Vergine a Sant'Antonio da Padova*, già nella chiesa di Santa Croce e approdata ai Carmini solo a metà Novecento. Sulla pala, opera settecentesca del pittore vicentino Antonio De Pieri (1671-1751) e della sua allieva di Schio Rosa Pozzolo (1704-1781), si veda Binotto 2007, pp. 130-131.

²⁹⁹ Mantese 1964b, p. 1022.

³⁰⁰ ASVi, *Notarile*, Giovanni Pietro Revese, b. 4801, c. 57v. alla data 15 dicembre 1494, in Zaupa 1998, p. 99.

³⁰¹ Zaupa 1998, p. 101.

semicolonne scanalate e rudentate, addossate ai pilastri di facciata ma verso l'interno della nicchia, la ghiera dell'arcata superiore, decorata dal caratteristico motivo ad intreccio e il catino che, dopo il rigoglioso encarpo di foglie carnose e turgidi frutti, si sviluppa in cassettoni ospitanti piccole teste di cherubini e convergenti verso l'interno, ossia verso l'altorilievo, non visibile nella riproduzione del Bongiovanni, della *Madonna con il Bambino a mezza figura* (figg. 329-330)³⁰². Affine, nella struttura, a quello Nievo, che lo fronteggiava anche nel sito originario, l'altare presenta stipiti decorati, nelle specchiature, da ricche candelabre, popolate, sulle facce esterne, da mascheroni, putti, cornucopie, uccelli, cervi caudati, tralci vegetali e, al vertice, da due figure femminili: l'una, coronata e avvolta in severi paludamenti prodighi di pieghe; l'altra, con una sciallata di capelli sciolti e l'etereo guarnello che aderisce al corpo quasi fosse una seconda pelle e, come increspato dal vento, le lascia scoperta, sin quasi all'inguine, la gamba destra, drappeggiandosi poi in nervose plissettature sul fondo dorato (figg. 331-334). Per il risoluto senso plastico e l'esecuzione, alquanto raffinata, che s'accompagnano qui alla fantasia ornamentale, l'arcata pare distinguersi dalle altre consimili oggi riallestite nella chiesa dei Carmini e, ancor più di quella Nievo, non sembra, in definitiva, divergere troppo, sia nel gusto sia nella conduzione dell'intaglio, dai modi e dalla sensibilità propri dei Grandi.

Interessante è infine l'ipotesi, formulata dallo Zaupa, di una gravitazione della bottega grandiana nell'orbita di Lorenzo da Bologna: ipotesi che pare davvero sostanziarsi e trovare più di un'implicita conferma. Da un lato, è attestata la frequentazione da parte di Lorenzo Grandi di cantieri in cui era attivo pure l'architetto emiliano, come quello di Santa Corona³⁰³, dove Lorenzo da Bologna era impegnato, dal 1481, nella riedificazione dell'area presbiteriale e absidale e dove al Grandi è stata ipoteticamente riferita l'*Urna di Giulia da Porto* che, in posizione rialzata, emerge appena dalla parete della controfacciata, subito sopra l'iscrizione in ricordo della

³⁰² L'Altare Pagliarini faceva in origine da cornice alla tavola con l'*Adorazione dei Magi* di Marcello Fogolino, attualmente nelle collezioni del Museo Civico di Vicenza (Inv. A 34). Se non vi sono dubbi sulla paternità della pala, comprovata dalla duplice firma apposta dall'artista – sul seggio della Vergine e sulle briglie del primo cavallo di destra –, in assenza di riscontri documentati precisi, quella della cronologia rimane questione dibattuta di cui danno conto ora M. E. Avagnina in *Catalogo scientifico delle collezioni I*, 2003, pp. 192-195, sch. 51 e Boschini 1676, ed. 2008, pp. 351-352. Ora inquadra invece la pala raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Antonio abate*. Per il dipinto, firmato da Benedetto Montagna e già sistemato sul secondo altare di sinistra nell'antica chiesa dei Carmini, eretto nel 1541 a spese della famiglia Branzi Loschi, si veda Binotto 2007, pp. 124-125.

³⁰³ Zaupa 1998, pp. 32 e 99.

defunta, ed è chiusa, in basso, da un disco alato (figg. 335-336)³⁰⁴. L'urna tuttavia, diversamente da quanto ci si aspetterebbe, non presenta analogie così manifeste con le prime prove padovane dei figli di Lorenzo, più tarde di un decennio appena, e, per di più, sappiamo che nel 1509, quando Vincenzo e il fratello Gian Matteo attendevano, nel capoluogo euganeo, ai lavori di Palazzo Candi, in via Rogati, la nobildonna “Giuglia moglie di Simon Porto” era ancora viva e disponeva, nel proprio testamento, alcune donazioni al convento dei domenicani³⁰⁵.

Dall'altro lato si possono ravvisare singolari analogie proprio tra la facciata del suddetto Palazzo Candi e i prospetti di edifici vicentini legati all'ambito culturale di Lorenzo da Bologna, quali il già rammentato Palazzetto Arnaldi Tretti in contrà Pasini, con il suo elegante rivestimento lapideo a losanghe di grande effetto pittorico³⁰⁶. Palazzo Candi trova poi ulteriori e istruttivi precedenti nella loggia del vescovado di Vicenza, attribuita, come abbiamo visto, a Tommaso da Lugano e Bernardino da Como³⁰⁷. Le strette consonanze tra i conci, limpidamente incisi, nei pennacchi delle arcate del portico su cui s'impone la loggetta nell'Episcopio vicentino, e il bugnato, risolto in maniera analoga, del palazzo padovano di Francesco e Beldomando Candi, potrebbero sottintendere qualcosa di più di semplici analogie generiche (figg. 337-339). Non sarà, infatti, del tutto irragionevole motivare tali corrispondenze con un'effettiva prossimità di ambiente e di maestranze, ai piedi dei Berici: i cognati Tommaso e Bernardino e Lorenzo Grandi, ad esempio, si trovarono a lavorare nella fabbrica di Santa Corona, dove le rispettive botteghe sono più volte attestate. Lorenzo Grandi vi compare, almeno, nel 1494 e nel 1501; nel 1494 assiste, come teste, all'atto conclusivo di una donazione in favore della fabbrica della biblioteca: è con lui, assieme al lapicida

³⁰⁴ Così recita l'epigrafe commemorativa: “IVLIA SIMONIS PORTI / EQVITIS CLARISSIMI / CONIVX INTEGERRIMA / HIC IACET”. L'opera, che l'Arslan ricondusse ai primi del Cinquecento e collegò al gusto di Tullio Lombardo (Arslan 1956, p. 61, sch. 314), è stata avvicinata, per altro ipoteticamente, alle botteghe di Lorenzo Grandi e dei Maestri di Pedemuro in Barbieri, Cevese 2004, p. 498 e in *Chiesa di Santa Corona...* 2013, p. 28.

³⁰⁵ “Testamento di Giuglia Porto. 1509 = 12 Ottobre. Giuglia moglie di Simon Porto lasciò al convento un affitto di L. 37:10, pagabile Gioanni di Rafaele di Arsiero, con facoltà di affrancarsi sborsando Duc. 150 con obbligo di tre messe alla settimana” (ASVi, CRS, *Santa Corona*, b. 76, *Annali 1243-1699*, c. 222, in Crivellaro, Schiavo, Urbani 2016, p. 22).

³⁰⁶ Su *Palazzo Candi* e l'elegante rivestimento a bugne lisce della sua facciata, impresa con cui s'inaugura la fortunata attività di Vincenzo Grandi nella città di Padova, si veda Negri 2014b, in part. pp. 180-182, sch. 1.

³⁰⁷ Si veda il paragrafo II. 4 di questo capitolo.

Battista Gobbo da Bertesina, il figlio Gian Matteo. Questi, due anni avanti, nel 1492, era comparso a Monte Berico dove conveniva, insieme ad un “Joanne Jeronimo filio Laurentij lapicida” che pare con tutta evidenza essere un altro fratello, poi ‘inghiottito’ dalle carte d’archivio, mentre si trattava della dotazione della sepoltura di Domenico di Antonio Alessandri da Barbarano: sepoltura realizzata nel chiostro del monastero “iam multis diebus elapsis”³⁰⁸ e andata dispersa dopo la rimozione delle lapidi e la chiusura dei vari sepolcri, attuata nel santuario mariano in osservanza ai decreti d’età napoleonica³⁰⁹. Nel 1498 lo troviamo poi impegnato, a Vicenza, in alcuni lavori in casa del giureconsulto, cavaliere aureato e senatore di Roma, Nicola Chiericati, là dove oggi sorge il palazzo palladiano, iniziato dal figlio di Nicola, Girolamo, e dall’Ottocento sede del Museo Civico³¹⁰. Dal dicembre del 1501, anno in cui cogliamo suo padre Lorenzo nuovamente in Santa Corona a presenziare, sempre in qualità di testimone, al testamento del frate domenicano Tommaso da Arzignano³¹¹, sappiamo che Gian Matteo Grandi risiedeva a Padova, dove, di lì a breve, sarebbe stato raggiunto dal resto della famiglia.

³⁰⁸ Domenico di Alessandro da Barbarano, abitante al porto di Santa Caterina, avendo ottenuto di far costruire il proprio sepolcro nel chiostro di Monte Berico, promette di pagare ogni anno una lira e dieci soldi in occasione della festa di Pasqua, mentre i padri s’impegnano a celebrare per la sua anima quattro messe all’anno, di cui una cantata (ASVi, *Notarile*, Mario Valmarana, b. 193, alla data 28 febbraio 1492, segnalato in Zaupa 1998, pp. 99 e 202, nota 37).

³⁰⁹ Un breve elenco delle antiche sepolture di Monte Berico è riportato in Rumor 1929, pp. 187-198, dove si ricorda pure il sepolcro di Domenico Barbarano e la sua disposizione di destinare alla chiesa “ogni anno a Pasqua lire una e soldi dieci”. Tale disposizione, risalente alla fine del XV secolo, è ribadita anche in un atto del 1566 che, rogato su pergamena dal notaio Vincenzo Panciera da Montecchio Maggiore, si conserva ancora oggi presso l’archivio di Monte Berico. Nel documento, attestante i diritti di riscossione di cui beneficiava allora il convento, è annotata, fra le altre, l’obbligazione “fatta per Domenego quondam Alexandro da Barbaram di pagar al suddetto monasterio ogn’anno lira una et soldi diece con il cargo che ogni anno gli reverendi frati di esso monasterio sianno obbligati dir quatro mese per l’anima di esso Domenego come appare dil tutto publico instrumento sotto di 28 dil mese di febraro 1492 rogato per Mario quondam Christoforo Valmarana nodaro et cittadin de Vicenza” (AMB, *Fondo del Convento antico*, fasc. 5).

³¹⁰ ASVi, *Notarile*, Felice Caltran, b. 5236, c. 10r, in G. Zorzi 1926, pp. 142-143. Su Nicola Chiericati si veda Mantese 1964b, pp. 781-782. Per Palazzo Chiericati “all’Isola” si considerino almeno Barbieri 1987, pp. 74-76, sch. 17 e, ora, Beltramini 2008c, pp. 90-93 con bibliografia alla data.

³¹¹ Nel 1494, Lorenzo Grandi e Gian Matteo compaiono nel convento di Santa Corona dove assistono all’atto conclusivo di una donazione rivolta alla fabbrica della libreria del complesso conventuale (ASVi, *Notarile*, Giovanni Domenico Biada, b. 4845, alla data 22 marzo 1494, in Zaupa 1998, pp. 32 e 167, nota 110). Nel 1501 Lorenzo Grandi è nuovamente attestato a Santa Corona insieme al collega lapicida Bernardino di Simone “de lacu Comensi”, mentre il frate domenicano Tommaso da Arzignano dettava le sue ultime volontà (ASVi, *Testamenti in bombacina*, anno 1501, vol. 59, alla data 14 aprile 1501, in Mantese 1964b, p. 961).

Mentre, infatti, nel febbraio del 1503 Lorenzo Grandi risultava debitore, a Vicenza, di 50 soldi nei confronti di Giampietro tintore³¹², nel successivo mese di ottobre egli doveva essersi già spostato nel capoluogo euganeo presso il figlio Gian Matteo: questi, unitosi in società con Stefano di Giacomo Paolo da Dime, s'impegnava, con il socio, a "praestare annue auxilium victus et vestitus" al padre, alla madre nonché ai fratelli Vincenzo ed Elisabetta³¹³.

Se è indubbio che, per la formazione di Vincenzo e per i suoi destini professionali, sia stato decisivo il trasferimento a Padova, dove ad un giovane votato all'arte non mancavano certo le occasioni per trarre proficuo vantaggio dal confronto diretto con le già ripetutamente evocate opere di Donatello e di Riccio – fondamentali per chi, come il Grandi, si accreditò presto anche quale scultore in metallo – o con altri testi fondativi della civiltà figurativa rinascimentale in terra veneta, quali i monumentali rilievi marmorei del Lombardo nella Cappella dell'Arca e gli affreschi della Cappella Ovetari agli Eremitani, è pur vero che, nel legame con la natia Vicenza, non vi fu mai, da parte sua, una cesura netta³¹⁴.

A testimoniare la continuità nei rapporti con il centro berico sono, direttamente, le opere eseguite per il patriziato cittadino e la presenza, nel corso della loro carriera, al fianco di Vincenzo e del nipote Gian Gerolamo, di compagni di lavoro legati alla realtà vicentina in quanto ivi operanti o residenti, nonché, indirettamente, quella 'vicentinità di ritorno' che, prestando attenzione, affiora in certe scelte e in certi dettagli del catalogo dei due artisti, a partire dalla cantoria trentina, loro indiscusso capolavoro.

Da una parte, vi sono il caminetto di Palazzo Gualdo, attuale sede dell'Ordine degli Avvocati della Provincia di Vicenza, e il campanello del Museo di Santa Giulia a Brescia, riferibili verosimilmente alla committenza della stessa cerchia familiare. Incastonato nel sovrabbondante apparato barocco in pietra e stucco, eseguito nel secondo Seicento da maestranze valsoldesi nella cosiddetta Sala degli Imperatori dove,

³¹² ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4997, alla data 28 febbraio 1503, in Zorzi 1926, p. 144.

³¹³ ASPd, *Notarile*, Giovanni Francesco Da Prato della Valle, b. 2824, c. 498r, in Sartori 1989, pp. 202-203, n. 252.

³¹⁴ Il debito di Vincenzo Grandi nei confronti dei capolavori che segnarono il Rinascimento padovano è stato messo opportunamente in luce, per prima, da Francesca de Gramatica tornata sull'argomento in ripetuti interventi. Tra gli altri segnaliamo de Gramatica 1991 e *Eadem* 2008. Per ulteriori, possibili confronti con la produzione di altre personalità artistiche più e meno elusive della scena patavina si rimanda a Negri 2014b.

singolare esempio di *Kaisersaal* sull'italico suolo, si sono dati convegno quindici sovrani e condottieri famosi per le proprie doti militari e politiche³¹⁵, il maestoso fuoco, per il quale si possono istituire palmari confronti con il caminetto della Sala Grande nel Magno Palazzo di Trento (figg. 340-342), si collega con tutta probabilità alla campagna di lavori promossi da Stefano Gualdo nei due palazzi di famiglia che, da unità precedentemente distinte, vennero fusi in un unico complesso architettonico nel corso del terzo decennio del XVI secolo³¹⁶. Ammirata nei versi del Beccanuvoli per il suo incarnato “di perl’ e d’ostro”³¹⁷, Livia – o Lucia – da Porto, figlia di Girolamo e di Creusa Gualdo, una delle sorelle di Stefano, si unì in matrimonio con Girolamo Bissari ed è più che probabile sia stato fuso proprio per lei e per il suo sposo il bel campanello da tavolo oggi nelle collezioni del succitato museo bresciano, recante appunto, nella fascia centrale del vaso sonoro, le armi Bissari e da Porto (figg. 343-344)³¹⁸.

Dall'altra parte, quando, alla conclusione della controversia per la liquidazione degli ultimi compensi loro spettanti per i lavori della cantoria di Santa Maria Maggiore, il notaio di Trento Aldrighetto Gislimberti annotava sul proprio registro, in data 8 marzo 1542, il pagamento di 150 fiorini renani in favore dei Grandi “pro completa solutione organi et mercedum suarum”, ad affiancare Gian Gerolamo, agente anche per conto dello zio ormai rientrato stabilmente a Padova, erano, in qualità di testimoni, il ciabattino vicentino Francesco di Antonio Piovene, al tempo abitante nella città atesina,

³¹⁵ Il riferimento a una delle tipologie di ambienti più tipicamente tedesca, caratteristica dei sontuosi castelli barocchi dei grandi signori ecclesiastici e dei principi elettori dell'Impero diffusasi, specie nella Germania meridionale, nel periodo della Controriforma, appare più che giustificato in virtù dell'ispirazione squisitamente imperiale che presiede la decorazione, non solo plastico-scultorea, di questa sala (Lodi 2004, pp. 135-138). Sull'alto fregio, infatti, verosimilmente affrescato nel corso del XVII secolo e comunque dopo il 1614 (Peretti 2004, p. 151), si esaltano, attraverso i *Fasti di Carlo V*, le glorie familiari dei Gualdo, elevati al rango di Conti proprio dal sovrano asburgico, ospite, nel 1532, di Francesco e di Stefano Gualdo nella villa di Montecchio Maggiore (Morsolin 1884).

³¹⁶ Sulle vicende edilizie dei palazzi Gualdo si veda Cevese 2004. Per il caminetto, invece, si consideri ora Negri 2014b, pp. 221-223, n. 19 con bibliografia alla data.

³¹⁷ Beccanuvoli 1539, ed. 2008, p. 33.

³¹⁸ A far luce sugli'intrecci matrimoniali delle nobili casate vicentine ora richiamate aiutano i manoscritti di Francesco Tommasini, *Genealogica Istoria...* (BBVi, ms. 3334), c. 449r e di Girolamo da Schio, *Persone Memorabili...* (BBVi, ms. 3388), c. 163r nonché le *Memorie della Casa Gualda*, redatte tra la fine del XVII e il principio del XVIII secolo da Girolamo Gualdo (BBVi, ms. 1907). L'individuazione del secondo stemma riportato sul bronzo del Museo di Santa Giulia (Inv. 43), insieme a quello dei Bissari già a suo tempo correttamente identificato da Anthony Radcliffe (1994, p. 24), è acquisizione recente per la quale si veda Negri 2014, pp. 284-285, n. 50.

e il lapicida Francesco “quondam magistri Rochi de lapicidis de Vincentia”³¹⁹: il già incontrato figlio di Rocco da Vicenza, che, trasferitosi dall’Umbria in Veneto, dal 1535 abitava a Vicenza³²⁰. Non sappiamo se e in che modo egli abbia collaborato direttamente con i Grandi in imprese artistiche, ma la sua presenza a Trento nel 1542 non è del tutto priva di significato e attesta il persistere, pur a fronte del venir spesso meno di una reale contiguità fisica, di profondi legami e di frequentazioni abituali tra le maestranze cresciute ai piedi di Monte Berico.

Quanto, poi, alle tracce di ‘vicentinità’ ravvisabili nel nutrito *corpus* grandiano, oggetto di una recente revisione³²¹, esse si colgono sin dalle prime opere documentate. Si pensi al porticato di Casa Viaro nella padovana via Tadi, unico elemento cinquecentesco superstite in un edificio ampiamente rimaneggiato nel XVIII secolo (fig. 345). Nel dicembre 1517, Gian Matteo e Vincenzo venivano pagati per lavori eseguiti nello stabile di Luca Viaro³²², canonico della cattedrale e professore di diritto canonico, che nella primavera precedente era stato investito di questa “domus magna de muro, solarata et coperta cuppis posita Padue in contrata pontis Tadorum seu domi cum curte, horto, stabulo et puteo”, dal nobile Carlo Zabarella³²³. Il testé menzionato portico al pianterreno è latore di una chiara cultura lombardesca, ben individuabile nella caratteristica foggia del capitello della lesena che delimita sulla destra l’arcata centrale e che, con i suoi grifoni affrontati di retro e dalle lunghe code annodate, rappresenta una versione semplificata benché assai precisa di quelli delle architetture patavine ascrivibili all’operato di Pietro Lombardo nella città euganea a cavallo della metà degli anni Sessanta del XV secolo, quali il *Monumento Roselli* al Santo e la *Casa Olzignani* ai civici 6-10 di via Umberto I (figg. 346-347)³²⁴. Assai prossimo a quello in via Tadi è l’aspetto del capitello pensile lungo la parete settentrionale nel chiostro maggiore di

³¹⁹ ASTn, *Notai di Trento*, Aldrighetto Gisimberti, b. IV, 1542, cc. 94v-95v, in Lunelli 1953, pp. 39-40.

³²⁰ Si veda il paragrafo II. 4 di questo capitolo.

³²¹ Negri 2014b.

³²² ASPd, *Notarile*, Vincenzo Giason, b. 1309, c. 274v, in Sartori 1989, p. 203, n. 252. Per l’opera si veda invece Negri 2014b, pp. 183-185, sch. 2.

³²³ ASPd, *Notarile*, Vincenzo Giason, b. 1309, c. 100, segnalato in Zaupa 1990, pp. 126-127, nota 61.

³²⁴ Sul periodo padovano di Pietro Lombardo e la relativa bibliografia si veda il paragrafo II.2 di questo capitolo.

Santa Corona a Vicenza (fig. 348), seriamente danneggiato dalle bombe sganciate il 14 maggio 1944 dagli aerei alleati³²⁵. Un *unicum* privo d'immediati riscontri sia nel complesso domenicano del capoluogo berico sia, più in generale, nell'ambiente urbano locale, il capitello – uno di quelli su cui insiste la volta a crociera di nord-est – è conservato molto meglio rispetto al fratello patavino, il cui rilievo, scolpito in pietra tenera di Nanto, è oggi completamente sfaldato³²⁶. Vi troviamo i medesimi grifi contrapposti di schiena, con i corpi leonini, le ali piumate, i becchi adunchi, le code sinuose legate fra loro e allo stelo di un fiore, la cui corolla frastagliata si spampana nel mezzo dell'abaco dai lati concavi. Alla luce della rilevata unicità in ambito vicentino, delle forti analogie con la residenza Viaro e in special modo della componente lombardesca sempre molto evidente e connotativa dell'arte grandiana, è ragionevole pensare si tratti di un lavoro della bottega di Lorenzo Grandi, il quale, s'è visto, nel 1494 fu testimone, con il figlio Gian Matteo, della conclusione di un'elargizione a vantaggio della libreria del monastero che, distrutta nel corso della succitata incursione aerea, era appunto situata nel chiostro maggiore³²⁷.

E se, come di recente fa notare Franco Barbieri, non sono da escludere ulteriori interventi dei Grandi nelle architetture vicentine del tardo Quattrocento quali palazzetto Vigna, in contrà Catena, con il suo balcone dalla balaustra originale e unica nel suo genere in città (fig. 349)³²⁸, è certo che Vincenzo Grandi si sia ispirato proprio a consimili edifici e alle loro facciate per concepire i pannelli traforati nel mezzo e nei lati brevi del parapetto della sua cantoria (fig. 350). Negli eleganti arabeschi, descritti dall'intreccio di nastri desinenti in carnose foglie dai profili fiammeggianti e in poco rassicuranti delfini con pinne simili ad ali di drago e denti aguzzi, si coglie, infatti, una stretta parentela con le consimili transenne di balconi e finestre-porte di vari fabbricati vicentini: dal palazzetto Ferramosca Dal Toso in contrà Piancoli, al palazzo Trissino

³²⁵ Sui difficili anni e, in particolare, sui ripetuti bombardamenti subiti da Vicenza durante il secondo conflitto mondiale si veda Stefani 2012. Per le misure adottate in quelle drammatiche circostanze a tutela del patrimonio monumentale cittadino si consideri poi *Documentare Vicenza...* 2014.

³²⁶ Per leggerne meglio i dettagli ormai dilavati bisogna rifarsi a foto d'epoca. A immagini di repertorio si deve fare affidamento pure per l'esemplare in Santa Corona, da qualche anno 'assedato' da un'impalcatura che, sostenendo l'arco perimetrale della volta soprastante, ostacola la visione frontale del capitello.

³²⁷ Si rimanda alla nota 311 di questo paragrafo. Per la biblioteca di Santa Corona si veda Saccardo 1987.

³²⁸ Barbieri 2013a, p. 256.

Clementi in contrà Porti, senza dimenticare, tra gli altri esempi calzanti che possono essere qui convocati, i parapetti al piano nobile di palazzo Civena – ora casa di cura Eretenia –, affacciato sul fiume Retrone e progettato, nel 1540, da Andrea Palladio per i fratelli Civena (figg. 351-353)³²⁹.

Il perdurare di uno speciale legame con Vicenza interessò, comunque, anche gli altri esponenti del nucleo familiare. Nel 1524, quando era a Padova ormai da alcuni lustri, Gian Matteo lavorò nuovamente per i Domenicani di Santa Corona nella chiesa di San Sebastiano che, demolita all’inizio dell’Ottocento insieme all’annesso ospizio, sorgeva un tempo nell’area oggi occupata da villa Valmarana Franco, antistante all’ingresso della ben più nota villa Valmarana ai Nani nelle cui sale, e nella adiacente foresteria, si ammirano i cicli affrescati dai Tiepolo³³⁰. Lo stesso fratello maggiore di Vincenzo poi, quando nel 1545 venne raggiunto dalla richiesta del figlio Gian Gerolamo di emanciparsi “a sacris nexibus paternis”, si trovava a Nanto, dove all’epoca pare abitasse³³¹. Un altro figlio di Gian Matteo, Antonio (notizie 1529 – ante 1556), fratello di Gian Gerolamo e, come questi, lapicida nonché genero del Bartolomeo Cavazza (notizie 1527-1554) che, originario di Sossano nel Basso Vicentino, fu il primo maestro del Palladio nella città del Santo, progettava ed eseguiva, nel 1544, il portale dell’oratorio padovano di San Rocco (fig. 354)³³². L’opera stupisce per le profonde

³²⁹ Sui trafori lapidei che impreziosiscono i prospetti di molti palazzi nel centro storico di Vicenza e che rappresentano una specificità dell’architettura locale data la loro diffusione in vari edifici eretti nel corso dei secoli, dal Quattro sino all’Ottocento inoltrato, si veda Cevese 2005b. Per i singoli palazzi qui richiamati si veda invece Barbieri, Cevese 2004, rispettivamente alle pp. 425-427, 596-598, 441 e 640-643.

³³⁰ ASPd, *Notarile*, Vincenzo Legname, b. 1079, cc. 304r- 341r in Sartori 1989, p. 203. Sul distrutto monastero di San Sebastiano, “garantia del Convento di Santa Corona dell’Ordine de Predicatori posto sopra un cole di Monte Berico in contrà di Zovolongo sopra il Porto di Santa Cattarina” che “altro principio non ebbe che da una donazione fatta dal q. Nobile Signor Andrea quondam Antonio Pagelo l’anno 1467 22 Aprile Nodaro Bortolomeo Bertolaso, ad un tal Pietro quondam Paolo dà [sic] Vila Verla Pelatieri e suoi Confratelli adunati sotto il titolo della Scuola di S. Sebastiano d’un campo poco più di terra negra posto sopra detto Monte e Contrà” (ASVi, CRS, *Santa Corona*, b. 140, cc. nn.), si veda Bortolan 1889, pp. 342-349. Per la villa Valmarana Franco, edificata attorno alla metà del XIX secolo laddove sorgeva un tempo il luogo di culto, si veda invece *Ville Venete...* 2005, pp. 582 e 722 con bibliografia alla data.

³³¹ ASPd, *Notarile*, Francesco Legname, b. 943, c. 138r, in Sartori 1989, p. 204.

³³² ASPd, *Notarile*, Gasparo Zanon, b. 1498, cc. 273r-275r. Il documento, reso noto da Erice Rigoni (Rigoni 1938, p. 95, ora in Rigoni 1970, p. 225), è corredato del disegno fornito da Antonio Grandi, pubblicato in Negri 2014b, pp. 38-39.

somiglianze, già ravvisate dallo Zaupa e ribadite di recente dal Barbieri³³³, con la “solemnis et somptuosa porta lapidea” della chiesa di Santa Maria in Foro o dei Servi sulla vicentina piazza delle Biade (fig. 355), allogata nel 1531 a Giovanni di Giacomo da Porlezza e Girolamo Pittoni: i ‘famosi’ maestri di Pedemuro, su cui si avrà modo di tornare a breve³³⁴. I due portali condividono, in effetti, l’impianto generale di matrice classicista e mostrano un’analoga attenzione per la grammatica dell’architettura antica. Con le colonne issate su alti piedistalli a inquadrare l’arco centrale, il timpano triangolare sistemato sopra la trabeazione, i capitelli di un corinzio piuttosto ortodosso, i due manufatti sembrano seguire – certo con esiti differenti, quanto ad eleganza dell’insieme, a tutto vantaggio di quello berico – un medesimo prototipo di riferimento. Forte è tuttavia la suggestione di immaginare che il portale, messo in opera dai Pedemuro, forse non senza la partecipazione dello stesso Palladio che un decennio prima era entrato nel loro *atelier*, abbia addirittura potuto servire, a distanza di qualche anno, da modello per quello patavino. Comunque sia, le palesi affinità ora richiamate costituiscono un’ulteriore riprova della ‘vicentinità’ e dell’usuale consuetudine con fatti vicentini che, nella famiglia Grandi, un po’ tutti, in sostanza, condividevano a livello cromosomico.

II. 6. Aspettando Palladio in Pedemuro: la bottega dei Porlezzani e lo scultore Girolamo Pittoni da Lumignano.

Com’è ben noto, le ricerche di Erice Rigoni hanno posto fine, sin dagli anni Quaranta del secolo scorso, all’annosa *querelle* sul luogo di nascita di Andrea Palladio, certificando l’origine padovana del grande architetto. Andrea di Pietro della Gondola, venuto al mondo a Padova nel novembre del 1508, si trasferì, infatti, a Vicenza solo nel corso dell’adolescenza. Ai piedi dei Berici egli conseguì fama, il sofisticato pseudonimo con cui è ancora oggi conosciuto, ma non certo l’agiatezza. Così, quando nel 1563 il figlio Silla si accingeva a frequentare l’Università a Padova, per mantenerlo agli studi, ritenne di fargli ottenere l’ospitalità gratuita presso il collegio universitario Pratense: un

³³³ Zaupa 1990, p. 36 e Barbieri 2013, p. 257 nota 6.

³³⁴ Si veda il paragrafo II.6 di questo capitolo.

diritto riservato ai soli studenti delle nazioni friulana, veneziana, trevigiana e, appunto, padovana³³⁵. Ecco dunque che il Palladio, già allora generalmente percepito come vicentino, presentò istanza all'Ufficio del Porcello per vedere riconosciuta la propria 'patavinità': onde garantirsi l'accoglimento della richiesta, produsse le testimonianze di due colleghi di lavoro e compagni in affari del padre "monaro" – i barcaioli Giovanni Maria Sordi e Pietro Mattarello – nonché di colui che lo aveva tenuto a battesimo: il già ricordato Vincenzo Grandi³³⁶.

La richiesta, da parte di Andrea, di testimoniare in suo favore raggiunse, con tutta probabilità, il Grandi nella sua "casa posta in Padova sopra la piazza del castello con un pocco di corticella con pozzo"³³⁷. All'epoca, Vincenzo aveva ridotto l'attività lavorativa da qualche tempo, sia a causa dell'età avanzata – era, infatti, nato nel 1485 –, sia in seguito alla prematura scomparsa, nel 1560, di Gian Gerolamo con il quale lo zio aveva condiviso, l'abbiamo rammentato, un lungo sodalizio di lavoro e di vita³³⁸.

Come per l'amato nipote, suo strettissimo collaboratore e coetaneo del Palladio, lo scultore e bronzista di origini vicentine fu una presenza importante anche nella fanciullezza del suo "figiozo", tanto da incidere – è da credere – sui destini del giovane. Appare, infatti, ragionevole ipotizzare un suo diretto intervento nell'indirizzare, all'inizio degli anni Venti del Cinquecento, Andrea verso Vicenza e l'*atelier* dei Maestri di Pedemuro, così come potrebbe essere stato sempre il Grandi, in precedenza, a introdurlo, per l'apprendistato, nella bottega di Bartolomeo Cavazza da Sossano che, di lì a qualche anno, si sarebbe pure imparentato con la famiglia Grandi dando in sposa la figlia Arzelina ad Antonio Grandi, fratello di Gian Gerolamo³³⁹.

³³⁵ Il collegio universitario, ubicato un tempo nella contrada del Santo, fu istituito a fine Trecento per volontà del cardinale Pileo conte di Prata, già vescovo di Padova, dal quale prese il nome (Giomo 1893, in part. pp. 433-434).

³³⁶ ASPd, *Archivi Giudiziari Civili, Ufficio del Porcello*, b. 43, t. 34, fasc. 12, c. 14v in Rigoni 1948-49, ried. in E. Rigoni 1970, pp. 319-324. Sugli anni giovanili di Palladio a Padova si vedano Zaupa 1990 e Beltramini 2008b, con bibliografia alla data.

³³⁷ La citazione è tratta dalla polizza d'estimo dello scultore, conservata in ASPd, *Estimi 1518*, b. 277, n. 56, cc. 162r-164v per la cui trascrizione si veda Negri 2013-2014, pp. 298-303.

³³⁸ Su tali aspetti si veda il paragrafo II.5 di questo capitolo.

³³⁹ La promessa di matrimonio tra Antonio di Gian Matteo Grandi e Arzelina di Bartolomeo Cavazza è registrata dal notaio padovano Alessandro Saviolo il 16 giugno 1530 (ASPd, *Notarile*, Saviolo Alessandro senior, b. 5000, cc. 92r-93r, in Sartori 1989, p. 203, n. 252).

Quanto ai ‘Maestri di Pedemuro’, si tratta dei soci Giovanni da Porlezza e Girolamo Pittoni da Lumignano, così chiamati dal nome della via di Vicenza dove risiedevano, appunto contrà Pedemuro San Biagio: lunga e larga arteria che un tempo correva per intero ai piedi della cinta muraria cittadina, nel tratto compreso fra porta Nuova e quella di Pusterla³⁴⁰. Il loro profilo e, in particolare, quello di Girolamo che, nella specializzazione dei compiti all’interno della prolifica *équipe*, fu principalmente scultore, può essere tracciato partendo dalla comune formazione avvenuta presso Giacomo di Giacomo da Porlezza. Questi, padre del suddetto Giovanni, si era iscritto alla fraglia vicentina dei muratori e lapicidi nel 1461³⁴¹. Dopo aver risieduto a Montebello Vicentino³⁴², centro della provincia di Vicenza all’estremità sud-occidentale della Valle del Chiampo, al confine con il Veronese, nel 1476 si era trasferito nel capoluogo, stabilendo la propria dimora e la sede della sua attività in contrà Pedemuro, non lontano dai cognati Bernardino da Como e Tommaso da Lugano, dei quali era, di fatto, conterraneo³⁴³. Spesso presente quale testimone nelle scritture dei notai berici³⁴⁴, è con l’ultimo decennio del Quattrocento che la sua bottega appare in crescita: nel 1494 è impegnata nei lavori per le logge del Palazzo della Ragione, dove, come attestato da vari pagamenti, Giacomo lavorerà a più riprese anche negli anni seguenti³⁴⁵. A sancire la progressiva affermazione della sua officina è il fatto che, dal 1491, essa iniziasse ad

³⁴⁰ Giarolli 1955, pp. 333-334.

³⁴¹ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), c. 39r, in Zorzi 1937, p. 56: “Jacobus frater Rigi et Petri de Porleza districti Mediolani incisor lapidum intravit frataleam muratorum sub Gastaldia Baptiste de Varesio lapicide habitatori in burgo Camixani intus”.

³⁴² Il 17 novembre 1474, il notaio Bernardino Abriani lo registrava come “magistro Jacomo lapicida quondam Jacobi de Porlezia de Montebello” (ASVi, *Notarile*, Bernardino Abriani, b. 520, alla data, in Zorzi 1937, p. 56).

³⁴³ Il 18 dicembre 1476 “[...] in civitate Vincentie in sindacaria Sancti Jacobi in contrata deziali in domo habitationis mei notariii, presentibus Nicolao quondam Vellani de Barbanis et Jacobo quondam Jacobi de Rigetis de Porleccio lapicida habitatore in contrata Pedemuri [...]” (ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferretto, b. 4774, alla data, in Zorzi 1937, p. 56).

³⁴⁴ Zorzi 1937, pp. 56-60.

³⁴⁵ Il 2 giugno 1494, “Jachomo spezapreda de havere per haver rotto certi peduzzi del portego del pallazzo per comenzare le croxere del dicto portego adi 2 zugno 1494 lire 0 soldi 18 denari 0” (BBVi, *Archivio Torre*, b. 763, c. 171r, in Zorzi 1937, p. 57). Il 23 aprile 1496, crollate le logge del palazzo della Ragione, Giacomo viene assunto “per cavare el piombo dele rotture per tre zornate lire 2 soldi 5 den. 0” (BBVi, *Archivio Torre*, b. 763, c. 146r, in Zorzi 1937, p. 58). In quello stesso periodo, Giacomo lavorava alla porta “dela prexon” e, il 7 maggio 1496, veniva pagato 15 Soldi (BBVi, *Archivio Torre*, vol. 763, c. 147r, in Zorzi 1937, p. 58).

attirare allievi: nell'agosto di quell'anno era il diciassettenne Antonio di Andrea Mazola da Marostica a obbligarsi a stare presso di lui per cinque anni³⁴⁶, mentre, nella primavera del 1499, venivano presi a bottega il vicentino Alvise Sbari e Battista Carconi da Porlezza³⁴⁷.

Come e, verosimilmente, assieme a Bernardino da Como, anche Giacomo prendeva parte ai lavori nel sottocoro di Santa Corona nel 1502³⁴⁸, quando, tra l'altro, lo si coglie, al fianco del figlio, in una vertenza arbitrale sorta con Francesco Gualdo in merito ad "unam fabricam" da loro posta evidentemente in opera³⁴⁹. Il "filium" Giovanni s'era frattanto registrato, già nel 1495 – millesimo in cui s'iscrisse pure Rocco di Tommaso³⁵⁰ – alla locale matricola di mestiere³⁵¹ mentre, a qualche anno di distanza dalla vertenza con il Gualdo, avrebbe assunto direttamente la responsabilità della bottega paterna. L'ultima attestazione in vita di Giacomo da Porlezza risale, infatti, al 1507³⁵², dopo di che non si hanno su di lui altre notizie, mentre non mancano quelle relative ai suoi discepoli: primi fra tutti il figlio Giovanni e il di lui collega Girolamo di

³⁴⁶ ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5086, c. 108r, in Zorzi 1937, pp. 147-148, doc. XXIV.

³⁴⁷ Il 19 aprile 1499, "Domina Isabetta, uxor quondam Antonii Sbari habitatori Vincentie in burgo Pusterle dedit et locavit magistro Jacobo quondam Jacobi de Porleze lapicide habitatori Vincentie pro annis sex futuris Alovisium eius filium etatis annorum undecim vel circa causa adiscendi artem lapicidarie ab ipso [...]" (ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5090, cc. 65r-65v, in Zorzi 1937, p. 148, doc. XXV). Il 18 maggio di quello stesso anno, "[...] Baptista quondam Georgii Charchoni habitator in Risege, agens per se ac suos heredes dedit et locavit Georgium eius filium magistro Jacobo quondam Jacobi lapicide de Porleze habitatori Vincentie, ibi presenti stipulanti ac recipienti pro se et suis heredibus ad standum cum ipso in eius domo causa adiscendi artem lapicidarie" (ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5090, cc. 84r-84v, in Zorzi 1937, p. 148, doc. XXVI).

³⁴⁸ "A maistro Jacomo spezapria per lavorar quatro scalini novi", in Bortolan 1889, p. 85, nota 1. Per la parte avuta da Bernardino da Como nel cantiere della cripta di Santa Corona si veda il paragrafo II.4 di questo capitolo.

³⁴⁹ ASVi, *Magistrature Antiche, Ragione*, b. 2281, alla data 8 ottobre 1502, in Zorzi 1937, p. 149, doc. XXVII. Non si conosce l'esito della controversia né l'entità dei lavori, eseguiti per conto del nobiluomo vicentino, e il documento in questione non esplicita altrimenti l'identità del "filium" di Giacomo.

³⁵⁰ Si veda il paragrafo II.4 di questo capitolo.

³⁵¹ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), c. 66v, Zorzi 1937, p. 126, nota 2: "1495. Gasparo fiolo de maestro Jacomo de Pedemuro taiapria intra ne la fraia de murari et taia pria soto la gastaldia de magistro Batista Gobo del anno 1495 et paga Soldi 5". Chi registrò la sua iscrizione sbagliò nel riportarne il nome, ma non vi sono dubbi che si trattasse proprio di Giovanni.

³⁵² Il 17 febbraio 1507, "Jacopo lapicida de Pedemuro" presenziava all'atto con cui il lapicida Bartolomeo Brugnoli da Lugano s'impegnava a "laborare et perficere hostias fenestras collonellas et continuo modegiones" per una fabbrica dei fratelli Conti a Montemezzo, presso Sovizzo, a ovest di Vicenza (ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5001, cc. 51r-51v, in Zorzi 1937, pp. 59 e 168, doc. LI).

Giacomo Pittoni da Lumignano. Benché i due s'avviassero a divenire, nel volgere di qualche lustro, i responsabili della principale impresa edile ed officina di scultori e intagliatori operosa a Vicenza, di loro, sulle rive di Bacchiglione e Retrone, nel primo decennio del Cinquecento, paiono perdersi le tracce per un lasso di tempo più e meno lungo: ma procediamo con ordine.

Unici fra gli attori del 'rinascimento di pietra' ai piedi dei Berici a meritarsi questo onore, i Maestri di Pedemuro e il loro fecondo sodalizio furono 'eternati' da Giorgio Vasari al termine delle pagine dedicate a Jacopo Sansovino, nell'edizione giuntina delle *Vite*, dove il biografo aretino riferisce di un'attività – in vero assai improbabile e comunque non documentata – di Girolamo quale pittore, mentre assegna a Giacomo una peculiare inclinazione per l'architettura e la realizzazione di dettagli decorativi:

“Ora nella medesima città [*Vicenza*] sono molte sculture di mano d'un Giovanni intagliatore et architetto, che sono ragionevoli, ancorché la sua propria professione sia stata di fare ottimamente fogliami et animali, come ancora fa, se bene è vecchio³⁵³. Parimenti Girolamo Pironi [*sic*] vicentino ha fatto in molti luoghi della sua città opere lodevoli di scultura e pittura”³⁵⁴.

Come accennato, nel regesto di documenti raccolti da Giangiorgio Zorzi sull'attività vicentina di Giovanni da Porlezza e di Girolamo Pittoni da Lumignano, si constata, per entrambi, un'interruzione. Per il primo, questa va dal 1502 al principio del secondo decennio del Cinquecento, quando, come si è di recente ipotizzato, l'artefice potrebbe avere compiuto quel viaggio a Roma durante il quale avrebbe 'ritratto' i disegni che, in una glossa manoscritta a margine della sua copia delle *Vite* vasariane, Vincenzo Scamozzi affermava di possedere³⁵⁵.

³⁵³ Benché il testo vasariano lo dica ancora in vita, “se bene è vecchio”, Giovanni da Porlezza aveva chiuso i suoi giorni, a Vicenza, già da quasi un ventennio. Morì, infatti, nel 1550. Si vedano le note 361 e 362 di questo paragrafo.

³⁵⁴ Vasari 1568, ed. 1966-1987, VI, p. 195.

³⁵⁵ Le annotazioni manoscritte di Vincenzo Scamozzi alla edizione giuntina di Giorgio Vasari sono pubblicate in Collavo 2005. A proposito del 'Giovanni intagliatore e architetto' citato dal biografo aretino, Scamozzi scriveva: “di costui io ho la maggior parte dei disegni che egli ritrasse in Roma”

Dal 1512, Giovanni è di nuovo a Vicenza e, da allora in avanti, la sua presenza in città è attestata con sistematica regolarità³⁵⁶. Negli anni a seguire non mancarono incontri importanti e, in un certo senso, qualificanti per l'attività sua e della bottega da lui gestita: nel 1521, assieme al proto della Serenissima Antonio Scarpagnino, realizzava il pavimento, "lapide rubro et albo", per l'antica Loggia del Capitano³⁵⁷. Nel 1538, poi, quando Jacopo Sansovino era a Vicenza per una consulenza in merito al completamento della tribuna della cattedrale, i cui lavori si erano interrotti a seguito delle dolorose vicende belliche della Guerra di Cambrai cristallizzando la situazione a come, di fatto, l'aveva lasciata Rocco di Tommaso trent'anni prima³⁵⁸, si stabilì di assegnare a Giovanni, congiuntamente ai falegnami Giuseppe dalle Lanze e Guglielmo da Bergamo, la realizzazione di una copertura, provvisoria, in legno³⁵⁹. Tra il novembre del 1541 e il gennaio del 1542, giungeva ai piedi dei Berici, da Verona, Michele Sanmicheli, chiamato a fornire il suo parere per le Logge del Palazzo della Ragione. In tale occasione, l'architetto – in città per complessivi dodici giorni – fu ospite, con un assistente e due cavalli, proprio di Giovanni di Giacomo, al quale lo legavano rapporti amicali e la comune patria d'origine: la cittadina di Porlezza sul lago di Lugano³⁶⁰.

A distanza di un decennio, dopo aver dettato le sue ultime volontà il 28 agosto del 1550, alla presenza, tra gli altri, di Alvise Sbari, allievo del padre Giacomo³⁶¹, l'artista moriva, nei primissimi giorni del successivo mese di novembre³⁶².

(Collavo 2005, p. 159, n. 278). Per la proposta che, movendo dalla postilla scamozziana, giunge ad ipotizzare un soggiorno capitolino di Giovanni da Porlezza, si veda Beltramini, Demo 2008, pp. 125-126.

³⁵⁶ Nell'Archivio storico del Comune di Vicenza, depositato presso la Biblioteca Bertoliana, nei libri delle provvigioni, sono registrati pagamenti a Giovanni di Giacomo, in un arco temporale compreso fra il 1512 e il 1550, per lavori di varia natura, che vanno dalle armature del ponte Furo – nel 1512 appunto – alla fornitura di porte e balconi e, soprattutto, insegne scolpite di Capitani e Podestà (BBVi, *Archivio Torre*, bb. 794-801, in Zorzi 1937, pp. 79-86).

³⁵⁷ BBVi, *Archivio Torre*, b. 795, cc. 699r-699v, in Zorzi 1937, pp. 132-133, doc. V.

³⁵⁸ Prima di riparare nell'Italia centrale, Rocco da Vicenza era stato 'proto' dei lavori alla tribuna del duomo vicentino. Si veda in proposito il paragrafo II.4 di questo capitolo.

³⁵⁹ Zorzi 1958, pp. 281-282 e 294-296, doc. 9. In proposito si veda anche Morresi 2000, pp. 229-230, sch. 34.

³⁶⁰ BBVi, *Archivio Torre*, b. 799, cc. 316 e 371, in Zorzi 1937, pp. 143-144, docc. XVII-XVIII. Sulla consulenza di Sanmicheli per Vicenza si veda anche Davies, Hemsoll 2004, pp. 368-369, n. 64.

³⁶¹ ASVi, *Notarile*, Tommaso Vajenti, b. 6313, cc. 255r-256r, in Zorzi 1937, p. 63.

Gli sopravvisse, invece, e pure di vari lustri, il collega e sodale Girolamo Pittoni che, sebbene “egrotante et in licto iacente”, era ancora in vita nel 1566, quando dichiarava di “haver di settanta sette in anni circa”³⁶³. Nativo di Lumignano, località nel Vicentino, oggi frazione del comune di Longare lungo la dorsale Berica, lo scultore s’era iscritto alla fraglia dei muratori e lapicidi nel 1504: adolescente, essendo nato allo scadere del nono decennio del Quattrocento, a quell’epoca egli stava compiendo il suo apprendistato da Giacomo da Porlezza, presso il quale veniva ‘iniziato’ ai segreti del mestiere accanto a Giovanni, figlio del capo bottega e più grande di lui di una decina d’anni³⁶⁴. Anche nel caso di Girolamo, poco si sa sull’avvio della sua attività poiché, dopo la testé ricordata iscrizione in fraglia, a Vicenza non è possibile reperire documenti che lo riguardino prima del 1520.

Benché non se ne conservi traccia documentale certa e articolata, salvo l’elargizione di “ducati venti de Carlini” fatta dalla Città dell’Aquila al monastero di Santa Maria di Collemaggio “per lo tabernaculo dello corpo de Sancto Celestino” nell’anno 1516³⁶⁵, grazie al fondamentale studio di Lionello Puppi e all’inequivocabile firma posta al termine di un lungo epitaffio³⁶⁶, nella faccia meno in vista del monumento – OPVS MAGISTRI HYERONIMI VINCENTINI SCULPTORIS –,

³⁶² ASVi, *Notarile*, Teseo Brogliano, b. 6528, alle date 8 e 11 novembre 1550, in Zorzi 1937, pp. 86-87. Allora, Angela e Benedetta si dividevano in parti uguali gli oggetti mobili e la casa del padre Giovanni deceduto “superioribus diebus”.

³⁶³ ASVi, *Magistrature Antiche, Sigillo*, b. 61, alla data 6 novembre 1566, in Battilotti 1980, pp. 217-218, nota 180. Chiamato a deporre in favore dei fratelli Pietro e Girolamo Godi, in causa con i nipoti, figli del defunto fratello Marcantonio, in quella circostanza, Girolamo Pittoni parlò della cappella Godi, nella distrutta chiesa agostiniana di San Michele a Vicenza, cui aveva lavorato e per la quale era stato eseguito anche il monumento sepolcrale di Enrico Maria Godi, perduto, come l’ambiente che l’ospitava, con la demolizione dell’edificio ecclesiale nel 1810. Si veda in merito Puppi 1973, p. 237, sch. 2.

³⁶⁴ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), c. 76v, Zorzi 1937, p. 88: il 14 aprile 1504, “Jeronimo fiolo de dona Benedeta Cimarosta sta cum maistro Jacomo da Porleza et intra in la dita fraglia soto la gastaldia de maistro Martino Solari et paga lire 1 soldi 5 denari 0”.

³⁶⁵ ASaq, *Archivio Civico Aquilano*, W 28, c. 123. Altre registrazioni sono alle cc. 130 e 138 (cfr. Puppi 1961-1963, p. 152, nota 3).

³⁶⁶ “CONDITVR HOC TVMVLO PARIO DE MARMORE PETRUS / CUI CELESTINO FUERAT COGNOMEN, IN ANTRIS / INQUE HEREMO VIXIT VITAM SINE LABE PEREGIT / QUIQUE TVLIT TRIPLICI QVESITUM EX HOSTE TRIVMPHUM / VIRTUTE HIC SOLA AD SVMOS ELECTVS HONORES / PONTIFCALE DECUS, TITULOS QUOS SPREVIT, ET INDE / DEPOSVIT VARIOS RERVM ASPERNATVS HONORES. / HINC NEXUS VINCLIS HINC SEVO CARCERE CLAVSVS / OCCVMBIT SEVE MORTI, MOX SPIRITVS ASTRIS / REDDITVS HIC POPULO CORPUS VENERATUR AB OMNI / ANNO MDXVII DIE XXVII AVG. TEMPORE F. MATVRINI PRIORIS”.

sappiamo che, nel 1517, il nostro (non conoscendosi altro contemporaneo ‘Gerolamo vicentino scultore’ adeguato all’opera) eseguiva il *Mausoleo di San Pietro Celestino*, nella basilica annessa al suddetto convento (fig. 356). Il deposito celestiniano fu realizzato, in pietra calcarea, nella cappella a conclusione della navata di destra della chiesa, per cura della magnifica Arte della Lana, della quale il santo papa era protettore, come si desume dal capitolo 122 degli Statuti della corporazione aquilana, il cui testo, riportato in un codice miniato del 1544, alla carta 8, nel capolettera, lo raffigura benedicente, assiso in trono e rivestito di preziosi paramenti colorati (fig. 357)³⁶⁷.

Assecondando, forse, precise richieste o, comunque, le aspettative di una committenza che aveva familiarizzato con l’illustre precedente, il mausoleo del pontefice è esemplato su quello eseguito, tra il 1498 e il 1505, da Silvestro Aquilano e bottega, per accogliere i venerati resti di San Bernardino, nell’omonima basilica della città abruzzese³⁶⁸. Pur mutuando essenzialmente dal modello l’impaginato e l’idea di creare strutture di quadrilateri, a mo’ di tempietti isolati entro i rispettivi ambienti che li ospitano, l’esito finale è però assai diverso (figg. 358-361)³⁶⁹.

In entrambe le architetture, una porticina nella parte posteriore funge da accesso a questa sorta di “cripta fuori terra”³⁷⁰, mentre, nel prospetto, un’apertura, con colonna sagomata nel mezzo, offre alla visione e alla venerazione del riguardante le reliquie dei due Santi (figg. 362-363). D’altra parte, il “tabernaculo” in Collemaggio è contraddistinto da un maggiore slancio verticale, determinato dall’alta zoccolatura, dallo sviluppo dei due ordini di cui si compone e dal timpano triangolare in marcato aggetto (fig. 364). Ben distribuiti, pieni e vuoti generano un felice gioco chiaroscurale, esaltato

³⁶⁷ ASAq, *Archivio Civico Aquilano*, V 20, c. 138r: “122. Che se faccia lu palio in honore di Sancto Pietro Celestino. Item statuimo et ordinamo per honore della ditta arte et de soi ufficiali quali al presente sono et sarrando in futuro tempo et in perpetuo che nel mese di maggio al tempo della festività del Glorioso Protector nostro Sancto Pietro Celestino et della nostra magnifica Città se faccia alle spese della Università della ditta arte uno honorifico palio et circo de portarse alla ecclesia de Sancta Maria de Collemagio cum Sollennit° et Festa quanto più honorevole accaderà et fare secondo lo stile del passato. Che tutte le compagnie se facendo se debiano fare scrivere et annotare ad libro delli Consoli”. Sull’Arte aquilana della Lana, sul suo funzionamento e sulla regolamentazione della vita dell’associazione, si veda Clementi 2005.

³⁶⁸ Per il mausoleo di San Bernardino resta fondamentale Chini 1954.

³⁶⁹ Non si può omettere di ricordare come, a causa del sisma del 6 aprile 2009, la basilica di Collemaggio sia ancora oggi un cantiere inaccessibile. L’urna con il corpo di San Pietro Celestino, estratta dal mausoleo, è attualmente posta nella chiesa di San Giuseppe nelle vicinanze della Cattedrale aquilana.

³⁷⁰ Gavini 1920, vol. II, p. 291.

da avancorpi contrapposti a porzioni decisamente più rientranti. A differenziare i due manufatti è poi, in particolare, l'ornamentazione: più tenue e sfumata rispetto alla superficie che gremisce quella della monumentale tomba di San Bernardino, differente e, soprattutto, legata a un repertorio diverso quella del mausoleo celestiniano, espressione “di un altro mondo figurativo, d'un altro linguaggio e di un altro gusto, che trovano riscontro proprio in quei filoni lombardi attivi in Veneto” che, secondo Lionello Puppi, starebbero alla base degli altari a cappella già nella chiesa vicentina di San Bartolomeo (figg. 365-366)³⁷¹.

A ben guardare, tuttavia, rispetto a quanto affermato dallo studioso, converrà fare una precisazione. Nel monumento aquilano si riscontrano – specie nei fregi decorativi – una finezza e sprezzatura di modellato quali non si trovano in ambiente coevo berico, dove, da un lato sono abbastanza generiche le consonanze con quei brani che più da vicino parrebbero riecheggiati ai piedi del Gran Sasso, quali, ad esempio, le colonnine fasciate di anello all'entasi del già ricordato altare Canati in San Lorenzo³⁷² (figg. 367-370), e dall'altro, anche i confronti con i migliori episodi del suddetto complesso già nel tempio dei Canonici Regolari Lateranensi e oggi ricomposto ai Carmini, convocato dal Puppi quale dirimente riprova a sostegno della sua tesi, non sono così illuminanti, eccettuata una consentaneità di gusto e di repertorio (figg. 371-374).

Privi d'immediati e convincenti riscontri in ambito vicentino risultano, infine, anche altri dettagli: dagli episodi narrativi del *Sacrificio di Isacco* e di *Mosè che riceve da Dio le tavole della Legge* (figg. 375-376), ai medaglioni con i sovrani d'Israele *David* e *Salomone* (figg. 377-378), che pur dovrebbero potersi leggere con agio, per affinità tipologica, al fianco dei profili clipeati d'imperatori che 'colonizzano' altari e portali del capoluogo berico e, invece, se ne differenziano per sigle più affilate e geometriche rispetto al trattamento, se vogliamo, più pittorico degli esemplari vicentini di teste all'antica (figg. 379-381).

Tornato a Vicenza, dopo la parentesi abruzzese, Girolamo Pittoni si insediò in contrà Pedemuro e scelse una casa confinante con quella di Giovanni da Porlezza: sua

³⁷¹ Puppi 1961-1963, p. 158.

³⁷² Per l'altare Canati nel tempio francescano vicentino di San Lorenzo, si veda il paragrafo II.4 di questo capitolo.

vecchia conoscenza e condiscipolo alla scuola del di lui padre Giacomo³⁷³. Da allora, i due soci strinsero un fortunato legame lavorativo e, monopolizzando, di fatto, sino alla metà del secolo la scena scultorea all'ombra di Monte Berico, ottennero diversi, prestigiosi incarichi sia pubblici, come l'esecuzione della scala in pietra del Palazzo del Capitaniato³⁷⁴, che privati.

Nel 1531, il nobile Francesco di Melchiorre Godi, con le sue ultime disposizioni, allogava ai due artisti – significativamente definiti “fratres lapicide”³⁷⁵ – il già visto portale della chiesa dei Servi. Siglata, nel vano del timpano, dallo stemma gentilizio e dalle iniziali del committente e caratterizzata, altresì, da quella “classica chiarezza costruttiva d'origine sanmicheliana”³⁷⁶ che, palesatasi con tutta evidenza in quest'opera, inaugurò un nuovo corso nella produzione dei Pedemuro, improntandone i lavori successivi, la porta presenta, incastonati nei pennacchi dell'arco, due angeli: unici elementi scultorei di questa severa architettura, che vengono abitualmente riferiti al Pittoni (fig. 382-384)³⁷⁷.

Impostato secondo il modello degli antichi archi trionfali romani e dunque non indifferente alle riflessioni portate allora avanti, con le sue realizzazioni nella vicina Verona, proprio da Michele Sanmicheli, legato ai Pedemuro – s'è visto – da una speciale consuetudine, è pure l'altare maggiore della cattedrale di Vicenza (fig. 385). Aurelio Dall'Acqua, personalità di spicco del patriziato locale, chiamato più volte a rivestire incarichi prestigiosi nelle magistrature cittadine, lo commissionava, con un dettagliatissimo contratto, stipulato il 17 marzo 1534, a “maestro Zuane et maestro

³⁷³ Il 7 marzo 1520, Vincenzo Vaienti e Fiore Trintinazzi investono “magistrum Hieronimum quondam Jacobi de Pitonis lapicidam habitorem ad presens Vincentie” dei diritti utili e livellari su una “domus murata et cupata cum curte et orto posita in civitate Vincentie in sindacaria Sancti Laurentii in contrata de Pedemuro” confinante con la via, sul davanti, mentre, da un lato, con Giovanni lapidica e, dall'altro, con Galvano ‘pezzarolo’ (ASVi, *Notarile*, Taddeo Asculo, b. 5901, alla data, in Zorzi 1937, pp. 93-94). Nell'atto notarile Girolamo viene detto “habitorem ad presens Vincentie”: una formula che, implicitamente, conferma la sua precedente assenza dalla città.

³⁷⁴ Il 12 marzo 1541 si registra un accordo, già preso nel dicembre dell'anno precedente, per cui Giovanni da Porlezza e Girolamo Pittoni s'impegnavano a realizzare la “scallam lapideam quae ascendit in salam Clarissimi Domini Capitanei Vincentie” (BBVi, *Archivio Torre*, b. 799, c. 207, in Zorzi 1937, pp. 158-159, doc. XXXIX).

³⁷⁵ ASVi, *Notarile*, Tomaso Vajenti, b. 6295, cc. 64r-64v, in Zorzi 1937, pp. 152-153, doc. XXXIV.

³⁷⁶ Puppi 1961-1963, p. 155.

³⁷⁷ Per il portale della chiesa dei Servi a Vicenza si veda Puppi 1973, p. 237 con l'aggiornamento di Battilotti 1999, p. 445.

Hieronimo taiapreda”³⁷⁸. Portato a termine nel 1537, quando fu sistemato sotto l’ultimo arcone della grande navata del duomo, l’altare fu presto percepito come ingombrante e, rimosso, venne traslato, nel 1541, sopra la tribuna “in capite capellae magnae”, per mano degli stessi soci che l’avevano messo in opera un lustro avanti³⁷⁹. Accanto alla tradizionale e consolidata posizione critica orientata a considerarlo frutto della decisiva partecipazione, nella fase ideativa del progetto, dell’ormai ventiseienne Palladio, a bottega dai Pedemuro già da dieci anni, si è da ultimo formulata un’ipotesi diversa, tendente a distinguere, nel complesso altaristico, l’esecuzione materiale dall’idea architettonica di fondo, di cui si è ricercata la paternità al di fuori dell’*équipe* vicentina³⁸⁰. Tale paternità è stata, così, ricondotta a Jacopo Sansovino, in grado di trattare con disinvoltura il linguaggio all’antica e gli evidenti rimandi al mondo romano e imperiale sottesi ad una simile struttura, nonché impegnato, al tempo, nei progetti per la ricostruzione della chiesa veneziana di San Francesco della Vigna, luogo al quale il Dall’Acqua era molto legato, dopo di che, rifugiatosi in Laguna durante le guerre cambraiche insieme alla moglie Lucia da Schio, questa, testando il 20 ottobre 1513, aveva chiesto di esservi sepolta³⁸¹.

In merito alla dibattuta questione della responsabilità ideativo-progettuale, destinata a restare aperta, sarà forse suggestivo chiamare in causa, quale ulteriore, possibile tramite di cultura lagunare a Vicenza, il già ricordato Giambattista da Carona che, tra il 1529 e il 1531 eseguiva, a Venezia, i marmi per gli altari della Cappella Emiliana a San Michele in Isola, e, negli anni immediatamente successivi, secondo la recentissima e convincente proposta di Andrea Bacchi, avrebbe lavorato all’altare Nievo in Santa Corona e alle sculture della *Vergine con il Bambino*, *Sant’Alberto* e *San Paolo*

³⁷⁸ ASVi, *Notarile*, Bortolo Piacentini, b. 6134, alla data, in Zorzi 1937, pp. 153-156, doc. XXXV. Su Aurelio Dall’Acqua (1476-1539), si vedano Zaccaria 1985 e Zaupa 1990, in part. pp. 65-69.

³⁷⁹ BBVi, *Archivio Torre*, b. 799, c. 221-223, in Zorzi 1937, pp. 159-162, doc. XL.

³⁸⁰ Sulla partecipazione del Palladio all’ideazione della maestosa struttura concordano in molti: da Barbieri 1956, pp. 139-140 e *Id.* 1967, in part. pp. 26-27 a Puppi 1973, pp. 237-238, sch. 4 e Cevese 1980, pp. 160-161; da Boucher 1994, p. 17 a Rossi 1996, pp. 131 e 133. D’altro avviso è Manuela Morresi che lo vuole “realizzato su progetto di Sansovino dai maestri vicentini di Pedemuro” (Morresi 2000, p. 475).

³⁸¹ Su tali aspetti si veda, in particolare, Morresi 2000, pp. 152-159, sch. 24.

della chiesa dei Carmini³⁸². Nessun dubbio può, invece, sussistere sulla lavorazione, tutta *made in Vicenza*, dell'altare del duomo. L'opera, del resto, ripropone, aggiornandolo all'insegna di un diverso e meno acerbo classicismo, quel gusto per l'esuberante rigoglio cromatico-decorativo dispiegantesi in superfici intarsiate di marmi policromi e pietre che, *in loco*, ha il suo più considerevole precedente in quello voluto da Giambattista Graziani Garzadori in Santa Corona (figg. 386-387)³⁸³. Per la parte più propriamente scultorea, relegata in un ruolo accessorio a fronte della sontuosità ornamentatale, a Girolamo Pittoni, va innanzitutto precisato come Chiara Rigoni abbia opportunamente escluso la paternità di Girolamo Pittoni per i due *Angeli*, in pietra dorata, collocati nelle nicchie ai lati del tabernacolo, che vanno considerati aggiunte di epoca successiva, intrisi come sono di umori sansovineschi (figg. 388-389)³⁸⁴. Al lumignanese spetterebbero, invece, le due personificazioni della *Fama* nei pennacchi del fornice centrale (fig. 390), mentre, essendo sia l'uno sia l'altro dei due soci di Pedemuro documentati quali esecutori, a Vicenza, di insegne di podestà e capitani, "diventa incerto il palleggio delle responsabilità", per gli stemmi Dall'Acqua: due scudi a cartocci corredati di cimiero araldico e croccanti foglie che crescono rigogliose tra gli intercolunni laterali (fig. 391)³⁸⁵.

Nella sua plastica turgida ed esuberante, ripete i modi del blasone Dall'Acqua quello del coevo monumento funebre del vescovo di Vaison, nella contea di Avignone, Girolamo Bencucci, la cui facoltosa famiglia, di estrazione scledense, si naturalizzò a Vicenza, dove fu ascritta alla nobiltà con il cognome di 'da Schio'³⁸⁶. Addossata alla

³⁸² Si veda il paragrafo II.2 di questo capitolo. Non inutile, in questa sede, sarà ricordare come responsabile dei lavori alla Cappella Emiliana, affidatigli nel 1528, fu il bergamasco Guglielmo de Grigi (1480 ca.-1550/1551). Prescindendo dalla raffinata qualità architettonica dell'ambiente a pianta esagona, che ha fatto immaginare una possibile partecipazione di Sebastiano Serlio nella fase progettuale (Ceriana 2012, p. 105), nel paramento esterno della cappella veneziana si ritrovano soluzioni prossime all'altare aureliano nel duomo di Vicenza, quali le colonne libere a sostegno di una trabeazione che aggetta potentemente sopra di esse ed è corredata di sfere di coronamento.

³⁸³ Per l'altare Garzadori in Santa Corona si rimanda al paragrafo II.4 di questo capitolo.

³⁸⁴ Rigoni 1999b, pp. 97-98. Prive di attributi, nelle sculture si è voluta cogliere anche la rappresentazione della *Verigine annunciata*, cui la cattedrale berica è intitolata, e dell'*Arcangelo Gabriele* (Barbieri 1984, p. 78).

³⁸⁵ Barbieri 1984, p. 78.

³⁸⁶ Su Girolamo da Schio (1481-1533), che fu personaggio di spicco nella politica della Santa Sede, rivestendo vari incarichi e svolgendo importanti missioni diplomatiche presso l'imperatore Carlo V,

parete occidentale della quinta cappella di sinistra nel duomo cittadino, la tomba ebbe molto a patire in conseguenza del bombardamento aereo del 1944, che infierì particolarmente sull'invaso centrale e su gran parte delle cappelle, e fu quindi ricomposta negli anni successivi, quando si provvide a sostituire la testa e la mano del prelado che, sdraiato, in alto, sull'urna, punta il gomito destro su alcuni cuscini³⁸⁷. Il monumento si data al 1537: allora, infatti, il fratello del vescovo, scomparso già nel 1533, presentava ai canonici della Cattedrale la richiesta per l'assegnazione di un luogo ove “sepulcrum sive archam fabricari faciat in quo seu qua ossa prefati reverendissimi domini episcopi reponi et collocari possint”³⁸⁸. Come ha giustamente rilevato la critica, l'architettura commemorativa, che sulle faci rovesciate dei due genietti funerari ai lati dell'urna riporta le firme di Girolamo e Giovanni³⁸⁹, è concepita secondo sperimentati prototipi centroitaliani dei quali tuttavia propone, in definitiva, una versione assai diluita (fig. 392)³⁹⁰. Se a rappresentare l'apertura al nuovo sono l'ampio e alto podio, la struttura trabeata, sorretta da erculei telamoni barbuti, come pure il sarcofago le cui mensole volutiformi scanalate e terminanti in zampe ferine arieggiano una tipologia architettonica di sapore anticheggiante prossima a quella codificata nella tavola illustrante il camino dell'ordine dorico, inserita da Sebastiano Serlio nel *Quarto libro* dell'Architettura, pubblicato giusto nel 1537³⁹¹, altri elementi denunciano in maniera

soprattutto durante il pontificato di Clemente VII, dal quale ottenne la nomina a vescovo, si veda De Caro 1966.

³⁸⁷ Arto e testa di Giovanni da Schio furono eseguiti dallo scultore Giuseppe Giordani (Rigoni 1999b, p. 99, nota 73). Sul Giordani (1911-2007) si veda Saccardo 2014.

³⁸⁸ Mantese 1964b, p. 913, nota 66.

³⁸⁹ Le scritte, “HIERO.N VIC. ET. F.” e “IOAN. VICE. F. HOC. OPVS”, furono ‘scoperte’ dall’abate Antonio Magrini che ne diede notizia sin dal 1845 (cfr. Magrini 1845, p. 271 e *Id.* 1848, p. 159). Dall’iscrizione relativa a Girolamo Pittoni, parrebbe d’inferire la paternità ai lavori, accanto a lui, di uno dei suoi quattro figli Iseppo, Giacomo, Battista e Vincenzo dei quali, I primi due, esercitarono la professione paterna (Zorzi 1937, p. 97 e Simeone 1999).

³⁹⁰ Sulla manifesta ispirazione centroitaliana dell'impostazione del *Monumento da Schio*, costantemente ribadita nella storiografia a partire da Barbieri 1956, pp. 162-163 e più ampiamente argomentata in seguito dallo stesso (Barbieri in Barbieri, Menato 1970, pp. 68-69), ha fatto il punto Puppi 1973, p. 240, sch. 6, al quale si rimanda, aggiungendo, per un aggiornamento critico e bibliografico, Battilotti 1999, p. 447 e Rigoni 1999b, p. 96.

³⁹¹ Serlio 1537, p. XXXVI. La mensola a voluta incontrò un notevole seguito e, ampiamente diffusa in terra veneta a partire dal quarto decennio del Cinquecento, venne impiegata quale elemento architettonico privilegiato nella progettazione e realizzazione dei caminetti. Per tale aspetto si veda Attardi 2002, in part. pp. 54-63.

palese l'incapacità di staccarsi completamente dall'alveo locale per compiere uno scatto deciso e definitivo in chiave moderna. Emblematica, in tal senso, la convenzionale fioritura d'intagli, di matrice ancora quattrocentesca e lombarda, che rivestono le pareti dell'urna (figg. 393-394)³⁹².

Nella "tipica bolsa gonfiezza" che con più di qualche fondamento imputava alle figure della tomba da Schio, Edoardo Arslan individuava una cifra peculiare del fare di Girolamo Pittoni, avvertibile sin dalle prime prove dello scultore una volta rientrato in patria. A testimoniare è il gruppo sulla mensa dell'altare nella cripta di Santa Corona, rappresentante il *Redentore* tra *San Luigi di Francia* e il *beato Bartolomeo da Breganze*, fondatore del tempio domenicano cui assegnò la spina della corona di Cristo ricevuta in dono dal sovrano francese (fig. 395). Alla circostanza della traslazione della preziosa reliquia dalla cappella a sinistra del presbiterio al sottocoro, avvenuta nel 1520³⁹³, si è ritenuto di poter collegare la commissione delle tre statue di cui quella del *Cristo*, al centro, reca incisa sul basamento la scritta "HIERONYMVS VICE. FACIEBAT". Detta firma ci fornisce un punto fermo, utile a meglio comprendere la produzione e lo stile del Pittoni, per il quale non disponiamo di molti appigli sicuri tanto relativamente alla fase giovanile quanto a quella più avanzata.

La critica, insistendo – forse fin troppo severamente – sulla "qualità piuttosto mediocre"³⁹⁴ e sulla "fiacchezza plastica" delle tre sculture, qualificate da un'adesione "un po' impacciata al nuovo stile classico"³⁹⁵, coglie sostanzialmente nel segno e pone in evidenza uno dei tratti più significativi della personalità artistica di Girolamo che, proprio come questi suoi lavori, appare figura di transizione tra l'antico linguaggio, per più di un aspetto, ancora quattrocentesco e tardomedievale, e il nuovo della 'maniera moderna'. Nelle figure laterali, più attardate, persiste tenace l'arcaica propensione a indulgiare sul dato decorativo e il dettaglio più minuto: una tendenza ben evidente nella bordura ricamata del pesante piviale di Bartolomeo da Breganze, il cui fondo gradinato mette in risalto il fregio vegetal-floreale a rilievo con un accorgimento analogo a quello impiegato anche, per evidenziarne i castoni, nella corona di San Luigi, come

³⁹² Barbieri 1956, p. 163.

³⁹³ Mantese 1964b, p. 963.

³⁹⁴ Arslan 1956, p. 62, sch. 323-325.

³⁹⁵ Magagnato 1952, p. 21.

nell'ermellino che riveste il manto del sovrano francese ed altresì nelle mani guantate del beato vescovo vicentino (figg. 396-398). A una cultura figurativa più scopertamente cinquecentesca, per la posa e la risentita anatomia, sembra di contro aderire il *Redentore*, nel quale, a fronte di un volto dalla resa molto calligrafica, il “sapidissimo” brano dei piedi manifesta una “commossa adesione alle possibilità plastiche del materiale”³⁹⁶ (fig. 399).

Lo stesso atteggiamento contraddittorio, a cavaliere di due mondi e di due modi di sentire e fare scultura, affiora nell'interessante statua raffigurante la *Madonna con il Bambino* nella chiesa di Santa Maria Annunciata a Sovizzo Alto, a sinistra dell'ingresso principale, meritoriamente scoperta da Aristide Dani. Lo studioso, nel renderla nota, ne aveva individuato la precedente collocazione entro la nicchia del settecentesco altare marmoreo della Confraternita dei Battuti e, soprattutto, ne aveva tracciato le corrette coordinate cronologiche e di stile (fig. 400)³⁹⁷. Orientatosi, per la paternità dell'opera, verso la bottega dei Maestri di Pedemuro, vi ravvisava opportunamente la “sopravvivenza di sedimenti propri della scultura locale quattrocentesca fusi a lemmi del linguaggio” cinquecentesco³⁹⁸. Da un lato, infatti, par di riconoscere qui sigle care al repertorio delle botteghe vicentine del tardo XV secolo – la posa bloccata del Bambino, chiuso entro il rassicurante abbraccio materno e avvolto in una vesticciola dalle piegoline trite e secche, nonché la mano anchilosata della Vergine, rammentano il *corpus* di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, così come restituito nelle pagine del presente studio; dall'altro, l'impostazione colonnare del simulacro, le forme stereometriche del solido collo e del volto di Maria, di classica compostezza, esprimono una sensibilità diversa e più evoluta. Il modulo longilineo, e pur composto nel suo verticalismo, trova infine validi addentellati nelle sculture del sottocoro di Santa Corona, nelle quali tornano, analoghi, la tendenza a definire, con sottili grafie, capelli e

³⁹⁶ Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, p. 66.

³⁹⁷ Dani 1974, pp. 31-32 e, quindi, *Id.* 1994b, pp. 608-609. La lettura offerta da Aristide Dani è stata accolta, con ulteriori precisazioni, in Barbieri 1984, p. 77. In ragione della sua sede originaria, la parte tergale della statua, che misura cm 43 × 175, è incompiuta. Nell'ambito dell'intervento di restauro, condotto una ventina di anni or sono, si è cercato, per quanto possibile, di recuperare le cromie originarie sotto le ridipinture più recenti che si rifacevano comunque ai toni sottostanti. Su tali aspetti si veda Endrizzi 1998.

³⁹⁸ Dani 1974, p. 31.

pannaggi, nonché la modalità con cui la veste si dispone nel suo ricadere a terra (figg. 401-404).

Più articolato è il discorso in merito all'altare addossato alla parete della navata laterale di sinistra nella chiesa dei Servi di Vicenza, in corrispondenza della seconda campata (fig. 405). Innalzato dalla famiglia Velo, ne reca ancora oggi gli stemmi nei fianchi e nella serraglia della soprastante crociera (figg. 406-407), là dove un tempo, secondo le fonti, la nobile stirpe che dominava la valle di Velo Vicentino possedeva i propri sepolcri³⁹⁹. Profondamente rimaneggiata in occasione dei restauri del 1834 e del 1910, che intervennero con pesanti interpolazioni – erezione dell'attuale mensa in calcare bianco, realizzata a imitare le modanature dell'altare; sostituzione del crocifisso originale, al centro, con una scultura in legno policromato raffigurante la *Vergine Addolorata* –, la grandiosa arcata centrale, ingentilita da una vivace policromia che va dall'intenso azzurro lapislazzulo al rosso cupo, sino ai bagliori delle preziose dorature, poggia su quattro colonne corinzie, solcate da fitte scanalature e sovrastate da altrettanti pilastri ionici a sostenere un poderoso architrave sopra cui s'imposta l'alto fastigio con frontone triangolare ed eleganti volute laterali di raccordo (fig. 408). Se per l'esuberanza ornamentale, con il dispiegarsi dell'abituale repertorio di motivi fitomorfo-simbolici, panoplie e mascheroni, il complesso altaristico dei Servi si colloca nel solco della tradizione locale degli altari eretti tra Quattro e Cinquecento (figg. 409-410), come quello Garzadori in Santa Corona, dal punto di vista tipologico, invece, unico a Vicenza, esso deriva la propria orditura, che secondo Franco Barbieri rappresenterebbe, in continuità con l'altare Nievo di Santa Corona, un'anticipazione di quello Dall'Acqua in duomo, da modelli lagunari e, più nello specifico, dai monumenti funerari dogali progettati dai Lombardo nel tardo Quattrocento⁴⁰⁰.

Entro il doppio ordine binato di colonne e pilastri s'inseriscono, infatti, come nelle monumentali tombe veneziane, nicchie con statue a tutto tondo che raffigurano, nel registro superiore, la *Madonna Addolorata* e *San Giovanni Evangelista*, e, in quello inferiore, *San Giovanni Battista* ed un *Santo Apostolo*, non altrimenti identificato in

³⁹⁹ Mantese 1964b, pp. 968-969.

⁴⁰⁰ Franco Barbieri ritiene che l'orditura dell'Altare Velo rappresenti, in continuità con l'altare Nievo di Santa Corona, un'anticipazione di quello Dall'Acqua in duomo (1984, p. 74). Quanto ai modelli lagunari, si pensi, ad esempio, ai monumenti funebri dei dogi Nicolò Marcello e Pietro Mocenigo nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo sui quali si veda A. Markham Schulz in *La basilica dei Santi...* 2012, pp. 142-157, sch. 28-29.

mancanza di precisi attributi chiarificatori (figg. 411-414). Altare e statue sono riferiti da Edoardo Arlsan alla metà del Cinquecento, mentre Renato Cevese, retrodatata l'esecuzione dell'intelaiatura architettonica agli albori del secolo, considera le sculture un'aggiunta posteriore e Franco Barbieri si rivolge, per un utile confronto, alle opere di Girolamo Pittoni, "certo, diverse, ma non poi tanto lontane"⁴⁰¹.

A queste rinviano l'*Eterno* con le braccia levate (fig. 415) che, scolpito ad altorilievo nel cimiero, sopra le testine di tre paffuti cherubini, ben s'apparenta, quanto a fisionomia del volto, con il beato vescovo Bartolomeo da Breganze nella cripta del tempio domenicano di Vicenza (figg. 416-417). Anche le figure del secondo ordine, poi, dalle forme più plasticamente dilatate rispetto a quelle dei *Santi* dell'ordine inferiore, dialogano – specie l'*Addolorata* – con gli *Angeli* sul girare dell'arco nel portale d'ingresso della medesima chiesa dei Servi, che, come abbiamo visto nelle pagine precedenti, veniva allogato nel 1531 proprio a Giovanni di Giacomo da Porlezza e al socio Girolamo Pittoni (fig. 384).

Più arduo, invece, rintracciare nel catalogo dei Maestri di Pedemuro lavori perfettamente conciliabili con il *Battista* e il *Santo Apostolo* del primo registro. L'intenso *Precursore* e, ancor più, l'*Apostolo* barbuto, dall'aria sostenuta, nella nicchia di destra, vestito come un magistrato dell'antica Roma, con una lunga tunica, la toga trattenuta sulla spalla sinistra e i piedi fasciati in sandali aperti, non parrebbero distanti dal lessico archeologizzante dei Lombardo, i modi dei quali, sono stati ravvisati da Chiara Rigoni nell'"acuta resa dei particolari delle capigliature e degli occhi dalle pupille incise" delle due statue vicentine, che apparirebbero, così, aggiornate su esperienze, inedite all'ombra di Monte Berico ed elaborate, nei primi decenni del XVI secolo, nella vicina Padova⁴⁰². A questo punto, se è vero e in parte condivisibile che, come sostiene la stessa Rigoni⁴⁰³, le due statue ai Servi appartengono a una cultura figurativa altra, legata all'ambiente patavino ed estranea al Pittoni 'più consueto', converrà rammentare come tale estraneità non riguardasse allora, indistintamente, l'intera attività della bottega e tutti i maestri, i collaboratori e gli apprendisti gravitanti nell'orbita di contrà Pedemuro, almeno sin da quando, nel 1524, vi era approdato

⁴⁰¹ Arlsan 1956, p. 157, sch. 1082; Cevese 1990, p. 290, nota 38; Barbieri 1984, p. 74.

⁴⁰² Rigoni 1999b, p. 90.

⁴⁰³ *Ead.*, p. 95.

“Andrea, fiolo de Piero da Padoa monaro, garzon de magistro Zuane e magistro Ierolimo, compagni taiapria”⁴⁰⁴. Andrea vi giunse, del resto, già ‘attrezzato’ di doti piuttosto spiccate, riconosciutegli da Bartolomeo Cavazza che, suo primo maestro, nel secondo contratto di garzonato del 1523 volto a definire le modalità di rientro dell’allievo nel proprio *atelier*, si dimostrava disponibile, in prospettiva, a stringere con lui una società⁴⁰⁵. Un atteggiamento, questo di Cavazza, indicativo, da cui derivano conferme indirette sullo speciale talento e sulle capacità del giovane figlio del mugnaio Pietro. Votato all’arte, Andrea non sarà certo rimasto insensibile a fatti e linguaggi che qualificavano, in quegli anni, la scena artistica della città ove era nato, facendosene, magari, mediatore in prima persona presso la nuova bottega. Bottega che della sua presenza di sarebbe presto giovata con profitto e che lui, destinato a una brillante carriera, avrebbe contribuito a illustrare con la propria fama e i propri meriti, non sfuggiti a Giorgio Vasari, il quale, dopo avere citato Giovanni e Girolamo, cogliendo perfettamente lo svolgimento dell’arte vicentina di quegli anni, concludeva:

“[...] Ma fra tutti i Vicentini merita essere sommamente lodato Andrea Palladio architetto, per essere uomo di singolare ingegno e giudizio, come ne dimostrano molte opere fatte nella sua patria e altrove”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), c. 99r, in Zorzi 1937, p. 103.

⁴⁰⁵ Zorzi 1949, pp. 150-151 e Beltramini, Demo 2008, p. 126.

⁴⁰⁶ Vasari 1568, ed. 1966-1987, VI, p. 195.

CAPITOLO III
ECHI DONATELLIANI NEL VICENTINO:
LE ANCONE SCOLPITE DEL SECONDO QUATTROCENTO

III. 1. Premesse per un censimento.

Questo capitolo raccoglie idealmente il suggerimento rivolto da Franco Barbieri circa l'opportunità di indagare il fenomeno delle ancone plastiche di ascendenza padovano-donatelliana nel Vicentino e di allestirne un "preciso totale censimento"¹. Nonostante lo studioso abbia lanciato il suo parenetico invito da almeno qualche decennio, ad oggi quasi nulla è stato fatto in questo senso. Ad eccezione di Giuliana Ericani, che misurandosi però con l'intera produzione scultorea berica nel secondo Quattrocento non ha potuto proporre che delle riflessioni sparse su questo preciso argomento², la critica v'ha dedicato, infatti, solo ricerche rapsodiche, incentrate per lo più su singole opere, anche se non del tutto prive di felici intuizioni, ma in definitiva si è sottratta all'impegnativo compito di confrontarsi con la basilare e indispensabile esigenza di una sistematica ricognizione sul campo.

La puntuale perlustrazione ora condotta ha consentito di pervenire a una – se non nuova – almeno rinnovata, consapevolezza di tale manifestazione artistica, delle sue dimensioni, delle sue peculiarità e, principalmente, della realtà fisica e materiale di un patrimonio superstite di una certa consistenza. Aspetti, questi, che ne fanno una specificità locale, soprattutto rispetto alla realtà delle province confinanti di Padova e Verona, dove affiorano solo isolati esemplari, tra l'altro alquanto negletti, quali l'ancona scolpita della chiesetta di Santa Lucia, in località Rusta di Cinto Euganeo, e

¹ Barbieri 1992, pp. 561-562.

² Ericani 1999.

quella della parrocchiale di Santa Maria Bambina, a Vangadizza di Legnago, su cui si tornerà in seguito³.

A fronte degli sparuti casi riscontrati nelle realtà territoriali limitrofe, nel Vicentino i manufatti rilevati ammontano a quasi una quarantina. La cosa non stupisce se si considerano alcuni elementi propedeutici a una diffusione tanto ampia e capillare. Fondamentale, innanzi tutto, è ricordare come a Vicenza e nel suo contado si conservi una gran copia di sculture, molte destinate dal principio a contesti chiesastici e, nella fattispecie, altaristici, e tante ancora custodite *in situ*. Sin dall'età gotica, in alternativa ai polittici dipinti, si affermò *in loco* l'uso di disporre, sopra le mense degli altari, gruppi statuari o ancone a rilievo. A decretare il successo, a Vicenza, della scultura lapidea rispetto a quella in legno, ma anche nei confronti dei dipinti d'altare *tout court*, fu, senza dubbio, il 'fattore pietra'. Decisive si rilevarono difatti l'abbondanza e la varietà dell'arenaria delle cave vicentine: una pietra tenera o da sega, indicata volgarmente anche come 'pietra morta', da contrapporsi al marmo, la 'pietra viva' per eccellenza⁴. Molto apprezzata in virtù della sua facile lavorabilità ed estratta per lo più nell'area dei Colli Berici, essa fu materiale d'elezione, in ambito locale, per la realizzazione della scultura durante tutto il Quattrocento e pure oltre, e unico supporto impiegato nella confezione delle ancone qui censite. Se la sua naturale colorazione varia dal bianco avorio al giallo paglierino, con quella di Nanto che spesso veniva lasciata grezza in virtù delle sue calde sfumature dorate, nel caso dei rilievi in esame la materia lapidea era sempre policromata. Dopo essere stata scolpita e giunta a un buon livello di lisciatura, la superficie veniva trattata in modo da ridurre la permeabilità e, così preparata, veniva dipinta⁵. Ovviamente le finiture policrome, nelle quali non era raro il

³ Si veda il paragrafo III.3 di questo capitolo. In epoca precedente rispetto a quella presa in esame in questo studio, nel Padovano e nel Veronese, si contano alcuni interessanti esempi di pale lapidee. Tra gli altri, converrà segnalare, in particolare, l'ancona, in pietra d'Istria, nella cappella Scarpa della chiesa di San Pietro, a Padova che, raffigurante *San Pietro in cattedra tra i Santi Paolo e Benedetto*, è attribuita, su base documentaria, ad Andrea da Firenze e datata attorno al 1424 (A. Augusti in *Pisanello i luoghi...* 1996, pp. 188-189). A Verona, si trovano, invece, due esemplari riferibili ai 'Maestri Caronesi': si tratta del dossale di San Martino ad Avesa, datato 1436, il cui rilievo centrale, con l'episodio dell'*Elemosina di San Martino*, si conserva al Museo di Castelvecchio, e di quello, sempre nella città scaligera, con la *Crocifissione*, oggi nella hall dell'Hotel Due Torri (Franco 2007).

⁴ Sulla pietra di Vicenza si veda Girardi 2015, in part. pp. 45-47 con ampia bibliografia alla data segnalata alle pp. 339-340.

⁵ Tali operazioni sono confermate dagli interventi di recupero, più e meno recenti, condotti su alcuni manufatti considerati in questo studio: dal trittico Pojana nella chiesa vicentina di San Lorenzo (sch. 33),

ricorso a dorature, avevano in origine spessori contenuti e permettevano di apprezzare i valori plastici dell'intaglio scultoreo, attualmente falsati a causa dei rimaneggiamenti susseguitisi nei secoli, con manomissioni e ridipinture anche molto pesanti e spesso infelici, che, nella maggior parte dei casi, all'esame autoptico, provocano la sensazione di un generale appiattimento del rilievo, i pregi pittorici del quale finiscono per essere sviliti da disomogeneità e alterazioni cromatiche.

Come anticipato, quello del dossale d'altare scultoreo non è per il Vicentino un portato del Rinascimento di matrice padovana. Se i precedenti per le traduzioni plastiche del tema della sacra conversazione o della *Engelpietà* sono innegabilmente da ricercarsi in ambito patavino, non mancano *in loco* esemplari cronologicamente più antichi che, espressione di una cultura figurativa ancora goticeggiante, attestano del largo e diversificato utilizzo della pietra in questo territorio e si rivelano preziosi per lo storico giacché rimasti praticamente integri a fronte, come sottolineava Wolfgang Wolters, del generale naufragio degli altari scolpiti del periodo gotico⁶.

Per i tabernacoli, accanto alla produzione seriale di Nicolò da Cornedo, su cui s'è già avuto modo di soffermarsi⁷, si possono richiamare due significativi esemplari della prima metà del XV secolo: quello "del medio Quattrocento"⁸, ma rimaneggiato al principio del Novecento, che, ora addossato alla testa della navata sinistra nella basilica dei Santi Felice e Fortunato a Vicenza, era un tempo collocato sopra l'unico altare della finitima chiesa di San Martino, abbattuta nel 1630 (fig. 418)⁹, e quello nella cripta della parrocchiale di Bertesina che, semiconosciuto e segnalato alcuni lustri or sono da Mario Saccardo, si presenta in parte già come opera 'di passaggio', poiché il repertorio

per il quale si veda Arlango 2014, all'ancona di Fara Vicentino (sch. 8), come chiarisce la relazione tecnica di restauro stesa da Fiorella Soffini nel 2009, alla quale sono grato per i dati che ha voluto cortesemente mettere a mia disposizione.

⁶ Wolters 1976, p. 99.

⁷ Si veda il capitolo I di questo studio, dove, alla nota 68, è riportato un elenco dei tabernacoli di Nicolò da Cornedo.

⁸ F. Barbieri in *La basilica dei Santi Felice e Fortunato...* 1979, vol. II, pp. 310-312.

⁹ Sul tabernacolo si veda la voce bibliografica indicata alla nota precedente. Sulla demolita chiesa di San Martino in borgo San Felice si veda ora Sottani 2014, pp. 101-102.

di elementi tardogotici quali cuspidi e pinnacoli, pur sussistendo, si spoglia dell'arcaico corredo, fiorito ed esuberante, di ricche bardature fogliate (fig. 419)¹⁰.

Il primo episodio che può essere convocato quale antecedente per le pale scultoree è invece rappresentato dall'imponente dossale in pietra di Nanto dell'abbazia benedettina di San Pietro a Villanova presso San Bonifacio, centro della provincia di Verona ma da sempre afferente alla diocesi berica¹¹. L'ancona, addossata alla parete di fondo nell'abside maggiore della chiesa, trovava in origine posto sull'altare al centro del presbiterio. Articolata in tre ordini, è costituita da molteplici pezzi fra pannelli ad altorilievo e sculture a tutto tondo, montati secondo una scansione orizzontale. Nel registro inferiore, entro nicchie con terminazione a conchiglia, delimitate da colonnette tortili, sono quattro *Santi*, disposti ai lati di *San Pietro*, dedicatario della badia e assiso regalmente in trono: alla sua destra, in posizione eminente, *San Benedetto* che gli presenta il donatore, un monaco genuflesso in devota preghiera, e *San Paolo*; sul lato opposto, alla sinistra del pontefice, i *Santi Andrea* e *Nicola*. Nel registro superiore, al centro, è raffigurata la *Crocifissione* e, lateralmente, inquadrata in quattro formelle, scene della vita di *San Pietro*, sulla sinistra, e della vita di *Sant'Agata*, sulla destra. Nella parte sommitale, entro cuspidi triangolari che si alternano a svettanti pinnacoli, *Dio Padre* e i simboli dei quattro *Evangelisti* (figg. 420-422). Lavoro per il quale l'analisi formale lascia pochi dubbi sull'attribuzione – ormai pacifica – al prolifico Antonio da Mestre e alla sua bottega¹², il dossale si data tra la fine del primo e gli inizi del secondo decennio del XV secolo, quando non solo era priore dell'abbazia

¹⁰ Nella didascalia che accompagnava la foto del tabernacolo pubblicata nel libretto uscito per l'inaugurazione della chiesa di San Cristoforo, costruita negli anni Cinquanta del secolo scorso, il manufatto era considerato cinquecentesco (*Nella solenne inaugurazione della nuova chiesa...* 1956, p. 15). 'Riscoperto' da Mario Saccardo, è stato da questi giustamente ricondotto al Quattrocento (Saccardo 2000).

¹¹ La pala misura cm 220 × 280 × 50.

¹² Per Antonio da Mestre, ai modi del quale l'ancona di Villanova fu accostata per la prima volta da Mellini 1971, p. 188, si veda il capitolo I di questo studio. Per una sintesi critica e bibliografica dell'opera sambonifacese si veda ora I. De Marchi in *Antonio da Mestre...* 2008, pp. 17-20, sch. 1. Nel medesimo territorio, al confine di Veronese e Vicentino, oggi divise tra il duomo di San Lorenzo a Soave e il santuario di Santa Maria di Bassanella, si trovano le spoglie di almeno altri due antichi polittici lapidei, che l'evidenza stilistica consiglia di ricondurre alla bottega dello scultore mestrino. Si vedano in proposito I. De Marchi in *Antonio da Mestre...* 2008, pp. 22, 25, 29, sch. 3, 5, 7 e C. Soprana in *Antonio da Mestre...* 2008, pp. 23-24, 26-27, sch. 4, 6. Nella parrocchiale di San Giorgio, nella vicina Arcole, si conservano anche due interessanti, piccole, cuspidi binate a tabernacolo ospitanti quattro mezze figure di *Profeti*, con tutta probabilità provenienti da uno smantellato dossale in pietra, cui può essere serenamente estesa la medesima paternità (cfr. C. Soprana in *Antonio da Mestre...* 2008, pp. 34-35, sch. 12).

Guglielmo da Modena, che promosse lavori di ricostruzione e che va indentificato nel monaco orante introdotto al cospetto di *San Pietro da San Benedetto* (fig. 423-424)¹³, ma anche e soprattutto quando, ad estendere il loro controllo sulle proprietà del monastero e sulle terre al confine fra i territori di Verona e di Vicenza, erano gli esponenti della nobile schiatta veronese dei Cavalli i quali, committenti dello scultore mestrino che eseguì il monumento funebre a Federico Cavalli in Sant'Anastasia¹⁴, avevano allora favorito a Villanova il culto per la succitata Sant'Agata. Il processo e il martirio della santa sono illustrati nei riquadri, sulla destra, del secondo registro, dove, tra l'altro, a collegare significativamente Agata e Pietro, è scolpito il raro episodio dell'apostolo condotto in carcere da un angelo per visitare la vergine catanese (fig. 421)¹⁵.

Ben più rilevanti rispetto al dossale benedettino di Antonio da Mestre, specie perché in grado d'influenzare in maniera più significativa la produzione tardo quattrocentesca vicentina, sono altri due esempi sopravvissuti ai secoli e giuntici nella loro sostanziale integrità: si tratta delle pale, non meno monumentali di quella sambonifacese, nel duomo di Valdagno e nella cattedrale di Vicenza (fig. 425).

La prima, ora conservata in sacrestia, datata 1445 e firmata "OPUS HIERONIMI", si ascrive a Girolamo, maestro ancora misterioso¹⁶. Spartita anch'essa in più ordini, con predella, pilastrini cuspidati, alti pinnacoli e fastigi ogivali polilobati e fronzuti, fu scolpita per l'altare maggiore dell'antica chiesa di San Clemente con il generoso concorso del lanaiolo Giovanni de' Merzari che, nel proprio testamento del 6 aprile 1442, disponeva un lascito *ad hoc* di dieci ducati d'oro all'"ecclesie Sancti Clementis de Valdagno in auxilium ancone fiende ad altare magnum"¹⁷. Imbevuta di goticismi, che affiorano evidenti nell'esuberante decorazione fiorita e nella foggia della carpenteria lapidea, la pala presenta una certa complessità per composizione e numero di figure – e figurette – scolpite: ben trentanove nell'insieme, tutte segnate da una

¹³ L'abate Guglielmo fu priore a Villanova dal 1390 al 1411 (Rognini 1992, p. 279).

¹⁴ Per il monumento a Federico Cavalli si veda quanto detto nel capitolo I di questo studio.

¹⁵ Sui rapporti tra i Cavalli e l'abbazia a Villanova di San Bonifacio allo scadere del Trecento e al principio del secolo seguente si veda Varanini 1991, pp. 59-60.

¹⁶ Sui legami fra maestro Girolamo e la scultura vicentina del primo Quattrocento si rimanda al capitolo I di questo studio. La pala di Valdagno misura cm 340 × 340.

¹⁷ ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1442, vol. 29, alla data, in Mantese 1964b, p. 1028, nota 49.

spiccata vitalità e da una felice freschezza d'invenzione (figg. 426-427)¹⁸. Il momento stilisticamente più alto è costituito dai personaggi centrali dei *Santi Cristoforo, Clemente, Nicolò e Lorenzo*, dei quali si descrivono con acutezza le fisionomie, nonché dalla *Madonna in trono*, incoronata da due angeli e con il *Bambino* benedicente, ritto sulla gamba materna. Rassicurante con il suo viso rotondo e la bocca che si schiude in un cordiale sorriso, spia di un'immediatezza comunicativa che condivide con il piccolo Gesù, ridente nella sua generosa pinguedine, la *Vergine* è avvolta in un manto ch'è un autentico tripudio di pieghe che si moltiplicano in sinuose, ripetute increspature sotto le ginocchia (figg. 428-430). Episodio singolare e di non scontata bravura per la capacità di incasellare sapientemente entro molteplici scomparti una marea di figure, arricchendo il tutto di infiniti elementi ornamentali, il dossale di Valdagno è un *unicum* nel territorio vicentino e riecheggia, proprio nella sua complessa articolazione, i polittici lignei veneziani di Antonio Vivarini¹⁹.

Ascendenze nordiche denunciarebbe invece l'iconografia dell'ultima, e forse più importante, fra le pale scolpite vicentine risalenti alla prima metà del Quattrocento: la grande ancona in pietra tenera dipinta e dorata, eseguita da Antonino da Venezia e da questi firmata nel 1448 per la quinta cappella sul fianco sinistro della cattedrale di Vicenza. L'ambiente, edificato nel corso degli anni Venti per volontà della confraternita di Santa Maria, che si era costituita nella chiesa verso il 1420, come documentato da vari testamenti che fra il 1439 e il 1440 disponevano lasciti "pro capella Sancte Marie de domo edificanda"²⁰, fu rinnovato dopo appena qualche lustro, quando vennero traslati qui i resti mortali del beato Giovanni Cacciafronte²¹. Fu nell'ambito di tali lavori

¹⁸ Censita nell'*Elenco dei principali monumenti...* 1881, p. 40, la pala è stata studiata a più riprese a partire da Magnato 1952, p. 17. Dopo le opportune e autorevoli sottolineature di Wolters 1976, pp. 274-275, tosto colte dal Menato 1974-1976, pp. 191-193, si veda in particolare Rigoni 1999a, pp. 39-40.

¹⁹ Wolters 1976, p. 275.

²⁰ La citazione è tratta dal testamento, dettato il 28 agosto 1439, dal lanaiolo Nicolò fu Antonio di Schio (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1439, vol. 26, c. 77r, cit. in Mantese 1964b, p. 911). Il 7 aprile 1440, anche la nobildonna Taddea Caldugno, vedova di Miglioranza Verlatto, dettando le sue ultime volontà, assegnava quaranta lire "Capelle Sancte Marie que de presenti fundatur et fabricatur in ecclesia maiori civitatis Vincentie" (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1440, vol. 27, c. 109r, cit. in Mantese 1964b, p. 911).

²¹ Giovanni Cacciafronte (1125 ca.-1181), già abate del monastero benedettino di San Lorenzo a Cremona, sua città natale, fu poi vescovo di Mantova e, infine, di Vicenza, dove fu assassinato, per mano di alcuni sicari ingaggiati da un signorotto locale, tale Pietro, scomunicato e privato dal presule dei beni

che venne scolpito il grande quadro plastico di Antonino da Venezia, che costituisce, in ragione della sua peculiare struttura unificata, un testo *sui generis* rispetto alla tipologia di manufatti qui indagata (fig. 431)²². Secondo Wolters, il gruppo principale con l'*Incoronazione della Vergine*, leggermente eccentrico dato il protendersi di Maria verso Cristo che la incorona sotto lo sguardo attento dell'Eterno benedicente (fig. 432), riprenderebbe, nella composizione piramidale e nella disposizione dei protagonisti della scena, quello, ora al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, intagliato per l'altare ligneo del coro della parrocchiale di Bolzano, commissionato nel 1421 al pittore e scultore austriaco Hans von Judenburg²³.

Di grande impatto nella visione globale, ma segnata, anche a causa delle devianti ridipinture che contribuiscono ad appesantirne il modellato, da un generale abbassamento di tono nei dettagli – i volti tumidi dei personaggi, la pompa un po' pesante degli elementi architettonici –, la pala vicentina è articolata in due ordini: attorno alla scena centrale, sono schierati, in maniera perfettamente simmetrica, dieci angeli cantori dalle lunghe ali, collocati su piani digradanti e intenti a svolgere sinuosi cartigli contenenti note e parole di melodie mariane (figg. 433-434); nell'ordine inferiore, entro una sorta di predella dalla goticissima intelaiatura a traforo, sono ricavate cinque piccole edicole absidate dove sono scolpite, ai lati, le mezze figure dei patroni della chiesa locale *Leonzio*, *Eufemia*, *Carpoforo* e *Innocenza*, e, nel mezzo, il *Martirio del beato Cacciafronte*.

Benché stilisticamente diversi tra loro e partecipi di una cultura figurativa ancora tardogotica, che poco ha in comune con quella che informa le ancone censite in questo studio, scalate tra gli ultimi decenni del Quattro e gli inizi del Cinquecento, i casi ora richiamati sono interessanti poiché riuscirono nondimeno a esercitare, sino a tutto il XV

appartenenti alla mensa vescovile ch'egli deteneva come feudo. Su di lui si veda Rimoldi 1962, pp. 625-629.

²² Per Antonino da Venezia si rimanda al capitolo I di questo studio. L'ancona misura cm 225 × 340.

²³ Su Hans von Judenburg si veda Schultes 2011, pp. 162-163. Per l'altare bolzanino 'a scrigno', andato smembrato, si vedano Andergassen 1998, in part. pp. 52-54 e ora Flor 2007, pp. 217-243. L'ancona eseguita da Antonino da Venezia per la cattedrale di Vicenza trova anche interessanti riscontri, sul piano iconografico, nella pittura veronese tra la seconda metà del Trecento e gli inizi del secolo seguente: dal polittico di Turone di Maxio proveniente dal monastero della Santissima Trinità ed oggi al Museo di Castelvecchio, all'affresco di Martino da Verona con l'*Incoronazione della Vergine* nella chiesa di Sant'Eufemia. In merito ai rapporti e alle affinità, nello schema figurativo, fra queste opere pittoriche e la pala lapidea vicentina si veda Padovani 1999, in part. p. 97.

secolo, una certa influenza sulla produzione locale, soprattutto nelle zone più periferiche. È quanto accade, ad esempio, nella pala di San Pietro Mussolino (sch. 24), nella Valle del Chiampo, al confine occidentale della provincia berica: smantellata e oggi assemblata in un altare settecentesco, sebbene vi compaiano vocaboli architettonici ormai rinascimentali quali le lesene intagliate con candelabre sormontate da capitelli ionici, e sia dunque più matura delle ancone di Valdagno e della cattedrale di Vicenza, essa ne ripropone puntualmente la costruzione per registri sovrapposti, nonché il corredo di pinnacoli e cuspidi fiorite e riprende, quasi alla lettera, la teoria degli *Apostoli* dalla predella di maestro Girolamo (figg. 435-437).

Un ‘equipaggiamento’ che non troviamo invece negli altri manufatti esaminati, per i quali l’adesione ad un impaginato più convintamente moderno, esemplato su modelli euganei di evidente ispirazione donatelliana, è la regola. Del resto il periodo in cui vennero messi in opera, sopita ormai sotto la comune signoria marchesca la secolare rivalità tra le due città²⁴, il capoluogo berico, insieme al suo contado, è caratterizzato da fecondi scambi con la vicina Padova. Frequenti e stretti contatti interessarono principalmente, anche per la topografia dei luoghi, il Basso Vicentino, dove la ben praticata rete navigabile Retrone-Bacchiglione-Bisatto²⁵, che collegava Vicenza alla Laguna, raggiungendo la città del Santo nella zona del Bassanello, si offriva quale via naturale e privilegiata per la propagazione delle novità artistiche patavine in scultura diffusisi rapidamente sulle sponde di questa idrovia lungo la quale viaggiavano, oltre a merci varie e persone, anche e soprattutto le “pietre serventi à Padova”²⁶. Pietre che, cavate a Nanto come in altre località della dorsale Berica, furono largamente impiegate, specie fra XV e XVI secolo, tanto nell’edilizia privata, cui fornivano cornici di porte e finestre, capitelli, piedritti, elementi decorativi, finiture per camini, quanto nelle più nobili opere scultoree della città euganea, come “l’altare grande” del tempio antoniano per il quale lo stesso Donatello, nel dicembre del 1448, veniva pagato “per priede lui à

²⁴ Sulla rivalità fra Vicenza e Padova si rimanda al capitolo I di questo studio.

²⁵ Il Bisatto è un canale artificiale che, scavato dai Vicentini ai danni dei Padovani già nel Medioevo e derivato direttamente dal Bacchiglione, da Longare, poco a sud di Vicenza, scende lungo la dorsale dei Berici per poi puntare verso Este e Monselice, alle falde dei Colli Euganei, e dunque confluire nel canale Battaglia (Sottani 2012, in part. pp. 148-156).

²⁶ È quanto sottolinea Filippo Pigafetta nella sua *Descrizione del territorio et contado di Vicenza*, pubblicata nel 1608 nell’edizione, in lingua italiana, del *Teatrum Orbis Terrarum*: il grandioso atlante dell’olandese Abramo Ortelio, stampato per la prima volta ad Anversa nel 1570, con testi in lingua latina. La citazione è tratta da Pigafetta 1602-1603, ed. 1974, p. 55.

fato condure de Nanto”²⁷. Non è dunque irragionevole, come già ipotizzato dal Barbieri, immaginare che, nei luoghi di approvvigionamento delle materie prime, giungesse l’eco dei lavori con esse eseguiti nella città antenorea, come sembrerebbero d’altronde comprovare la lunetta scolpita della parrocchiale di Barbarano Vicentino, probabile frammento di un più ampio dossale (sch. 3), e l’ancona già nella chiesetta di San Paolo a Nanto (sch. 18)²⁸.

Altrove invece i riflessi delle lezione del maestro toscano conobbero, in un certo senso, la mediazione diretta della città di Vicenza, con le maestranze che, dal capoluogo, raggiungevano la provincia per specifici ingaggi²⁹. Nell’Alto Vicentino, nell’area compresa tra i fiumi Astico e Brenta, e nella fascia pedemontana fra Thiene e Marostica, agli estremi settentrionali della provincia, ebbe invece un qualche ruolo la diretta dipendenza *in spiritualibus* da Padova, dato che, pur rientranti nel distretto di Vicenza, sin dal X secolo queste terre erano state annesse – e la condizione sussiste tutt’oggi – alla diocesi patavina³⁰. Un aspetto, questo, non irrilevante e di cui si è dovuto tenere conto nell’allestimento del catalogo, non potendo ignorare le testé evidenziate specificità nella ripartizione del territorio vicentino fra le due diverse diocesi.

La necessità di comprendere meglio e di recuperare – laddove possibile – i contesti spaziali di pertinenza delle varie opere e, specificatamente, delle ancone con funzione di tabernacolo o impiegate sulla mensa di altari eucaristici che hanno sempre, di fatto, mutato funzione e abbandonato l’antico sito, ha reso quanto mai opportuno lo spoglio attento delle fonti e della letteratura. Accanto a varie pubblicazioni, comprese quelle incentrate sulle singole chiese, spesso occasionali e di respiro squisitamente locale e localistico ma non inutili, e ai manoscritti più abitualmente compulsati, legati all’erudizione ottocentesca e conservati presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, ai quali si è dato confacente rilievo nella schedatura dei singoli manufatti, si sono rivelate strumento importante di conoscenza le visite pastorali condotte dai titolari della cattedra

²⁷ Sartori 1983, p. 223, n. 149.

²⁸ Si veda Barbieri 1984, pp. 28-31; *Id.* 1992, p. 561.

²⁹ Si veda il paragrafo III.2 di questo capitolo.

³⁰ Nel 917, il re d’Italia Berengario del Friuli cedette al vescovo di Padova Sibicone alcune giurisdizioni sulle terre dell’Altopiano di Asiago e del pedemonte vicentino, determinandone l’unione alla diocesi euganea. Alla diocesi di Vicenza toccarono, in compenso, Bassano e il Bassanese sino allora dipendenti dalla sede vescovile di Asolo (cfr. Mantese 1952, in part. pp. 256-257).

vicentina per la parte centrale, meridionale e occidentale della provincia, mentre, per il pedemonte a nord, quelle compiute dai presuli padovani.

Per il contado, dove insiste la stragrande maggioranza dei pezzi discussi nel repertorio qui prodotto, fonte preziosa d'informazioni sono stati quindi l'*Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza* del cappuccino Francesco Barbarano de' Minori che, pur indugiando, da narratore barocco quale è, sulla vita dei Santi e sulle loro miracolose reliquie, dice "sempre qualcosa sul radicamento d'un ordine religioso, sulla posizione d'un altare, sull'intitolatura d'una cappella, sul significato d'un antico toponimo, sulle vestigia d'un qualche castello, sulla traslazione d'un corpo di santo"³¹; il *Musaeum lapidarium Vicentinum* del domenicano Giantommaso Faccioli, che riporta le epigrafi rinvenute dal religioso senza alcuna precisazione relativa ai fatti e ai personaggi – artisti compresi – citati³²; la *Storia del territorio vicentino* del francescano Gaetano Maccà, immensa e diligente raccolta erudita, composta in ben quattordici volumi e allestita in più anni a partire dall'ultimo ventennio del Settecento, dove l'autore riservò ampio spazio alla storia ecclesiastica e religiosa, scrivendo "delle Chiese Parrocchiali, indi delle altre inferiori di ogni luogo, o Villa, arrecando le memorie più antiche" e dando "notizia degli antichi Parrochi, che per lo più erano da paesi foresti, delle Reliquie insigni, delle separazioni di alcune Chiese filiali dalle loro matrici, e della loro erezioni in Parrocchiali ec."³³

A offrire non trascurabili apporti sono stati, infine, per le parrocchie rientranti nella diocesi berica, l'inedito *Inventario e catalogo* del 1913 e il suo successivo aggiornamento al 31 dicembre 1936, conservati presso l'Archivio della Curia di Vicenza e compilati per volontà del vescovo Ferdinando Rodolfi, il quale, sin dalla sua

³¹ Benzoni 1989, p. 398. Sullo storico e religioso Francesco Barbarano de' Minori (1596-1656) si veda Mantese 1970-1971. Sulla sua *Historia ecclesiastica* in sei volumi, uscita in parte lui vivente e in parte postuma, si veda inecce Benzoni 1989, in part. pp. 397-399. Interessante, nella nostra prospettiva di studio, è il sesto e ultimo volume, stampato nel 1762, "nel quale si descrivono le Chiese, Oratorj ed Hospitali del Teritorio, e della Diocese" (Barbarano 1762, vol. VI, p. 3).

³² Su Giantommaso Faccioli (1741-1808), entrato giovanissimo nel convento domenicano di Santa Corona a Vicenza, ma formatosi fra Roma e Padova dove si laureò in teologia, si veda Boscaino 1994, cui si rimanda anche per la sua principale opera, il *Musaeum lapidarium*, pubblicato in tre volumi tra il 1776 e il 1805.

³³ Maccà 1812, p. XV. Su Gaetano Maccà (1740-1824) e la sua opera storiografica, pubblicata fra il 1812 e il 1816, si veda Benzoni 1989, in part. pp. 402-403.

nomina e per tutti gli anni del suo episcopato (1910-1943), manifestò una non scontata sollecitudine nei confronti del patrimonio sacro³⁴.

III. 2. Guardando a Padova: le pale d'altare e i *Cristi passi* nella provincia di Vicenza. Modelli, artisti, committenza.

Gli anni Quaranta e Cinquanta del Quattrocento sono cruciali per Padova: la civiltà figurativa che allora si elaborò nel capoluogo euganeo determinò, infatti, le sorti della pittura e della scultura dell'Italia padana.

Quell'irripetibile stagione ebbe un inizio ben preciso che si fa usualmente risalire all'arrivo in città di Donatello, il quale vi giunse all'apice della sua carriera e vi realizzò opere seminali per il successivo svolgimento della produzione artistica locale e tali da innescare un'autentica rivoluzione tecnica e stilistica: dal monumento equestre per il capitano di ventura Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, condottiero della Repubblica Veneta³⁵, innalzato sul sagrato del Santo (1443-1453), al *Crocifisso* bronzeo (1443/44-1448/49) e all'altare maggiore (1446-1450), eseguiti entrambi per il tempio antoniano. Quest'ultimo, in particolare, il frutto più cospicuo del periodo trascorso dal maestro fiorentino a Padova, ebbe l'effetto di un vero e proprio *shock*, di una 'rivelazione' per gli artefici locali – soprattutto per i pittori – “resi come folli dal boato delle fonderie ove ribolliva l'Altare del Santo” (fig. 130)³⁶. Dopo essere stato smembrato e ripetutamente riallestito a partire dal tardo XVI secolo e quindi ricomposto a fine Ottocento da Camillo Boito, oggi lo conosciamo tramite delle ricostruzioni, ipotetiche ma molto

³⁴ La prescrizione di approntare “un inventario generale di tutti i beni mobili ed immobili dei benefici e delle fabbricerie” diocesani fu inserita dal vescovo Ferdinando Rodolfi (1866-1943) già al punto 19 delle sue *Notificazioni al Clero* del 1912 in previsione della visita pastorale che avrebbe compiuto l'anno seguente (Rodolfi 1912, p. 16). Nel successivo Bollettino diocesano dell'aprile 1913 vennero quindi fornite indicazioni precise sulla compilazione di tali inventari (Rodolfi 1913, in part. pp. 316-318). A distanza di poco più di due decenni, si approntò un aggiornamento dei medesimi inventari di cui il clero diocesano fu informato sin dal giugno 1935 (*Bollettino della Diocesi...* 1935, pp. 278-279), prescrivendo la consegna degli elenchi, riveduti al 31 dicembre 1936, entro il gennaio 1937 (*Atti Vescovili...* 1936, pp. 403-404). Per una visione d'insieme dell'episcopato di monsignor Rodolfi si vedano Reato 1981, pp. 127-138 e Lazzaretto 1991, pp. 210-218.

³⁵ La vicenda della realizzazione del monumento al Gattamelata, con precisazioni circa la committenza, è ora ripercorsa in Baldissin Molli 2011.

³⁶ Longhi 1926, ed. 1967, p. 87.

probabili³⁷. Stando a quelle più attendibili, doveva strutturarsi come un padiglione lapideo rettangolare con la mensa retta da alcuni gradini, sopra la quale una fascia accoglieva i rilievi bronzei illustranti i *Miracoli di Sant'Antonio*, quelli con gli *Angeli musicanti*, e, al centro, la *Pietà* in bronzo (fig. 439), sul prospetto anteriore, e, sul retro, la *Deposizione* in pietra, tragicamente intensa. Sopra quest'alta pedana si collocavano le statue dei sei *Santi* con l'originalissimo gruppo della *Madonna con il Bambino* nel mezzo: una vera e propria sacra conversazione tridimensionale che andava in scena sotto una "chuna", una volta ad arco ribassato, sostenuta da colonne e pilastri, conclusa da volute e ospitante, nel frontone, un *Dio Padre* benedicente.

Ad accrescere l'impatto di questa incredibile macchina, complessa e innovativa, era anche la sua veste polimaterica: l'impiego di bronzo, pietra, marmo rosso e l'ampio ricorso alle dorature contribuivano a moltiplicare il gioco delle incidenze luminose, che si risolveva in un vibrare delle superfici continuo e di grande fascino. Il luminismo drammatico di Donatello toccava poi il suo culmine nei rilievi della predella, che costituirono un vero e proprio manuale per gli artisti che si accingevano a pensare, e quindi a 'ricreare', uno spazio credibile e risolto prospetticamente. È indubbio, infatti, che la costruzione delle scene narranti gli episodi della vita di Sant'Antonio, con le loro masse di figure che, confluendo ad onde verso il centro, assecondano l'impaginamento delle architetture, abbia fornito spunti di riflessione decisivi per la ricerca spaziale portata avanti, in quel torno di anni, nelle arti figurative.

L'eco delle opere patavine di Donatello fu amplificata anche dal fatto che, nel suo decennale soggiorno in città, egli non si avvalse soltanto della collaborazione dei fidati aiuti che l'avevano accompagnato dalla Toscana, ma si rivolse pure ad artefici e artigiani locali, di buona pratica soprattutto nella modellazione e nell'arte fusoria e impiegati in vari lavori di rifinitura e decorazione³⁸. A comprendere, meglio e prima di altri collaboratori 'indigeni', l'eccezionale portata delle invenzioni del maestro sarebbe stato Nicolò Pizzolo che, com'è noto, venne arruolato nell'impresa dell'altare, cui

³⁷ Una ricapitolazione puntuale delle diverse proposte di ricostruzione dell'altare donatelliano e della sua *facies* originaria si trova ora in Comparini 2009.

³⁸ Sulla situazione artistica a Padova in quel torno di anni oltre alle pagine tanto ispirate di Roberto Longhi 1926, ed. 1967, pp. 77-98, si vedano De Nicolò Salmazo 1990 e *Ead.* 2006, ma anche Chapman 1998 e l'efficace sintesi di Cavazzini, Galli 2008. Per la scena scultorea patavina si vedano invece Motture 2006 e Banzato 2015.

contribuì rifinando – o forse confezionando – uno dei putti musicanti³⁹ e che, nel 1449, venne pagato per aver dipinto e dorato il sostegno ligneo del succitato *Crocifisso* in bronzo, grande al vero e issato sopra il tramezzo tardogotico “a meço la iexia” antoniana⁴⁰. L’artista di Villaganzerla, destinato a chiudere ancora giovane i suoi giorni con una morte violenta nel 1453⁴¹, sarebbe diventato uno dei protagonisti nell’altro importante cantiere padovano di quegli anni: quello della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani⁴². Nel luglio del 1448, in aggiunta alla metà della decorazione pittorica – l’altra era affidata al tandem Antonio Vivarini e Giovanni d’Alemagna –, a lui e ad Andrea Mantegna, che fu poi sciolto da questo specifico incarico l’anno seguente, veniva allogata l’esecuzione di “unam pallam seu anconam super altari de medio rilievo”, secondo il progetto presentato e approvato allora da committenti e maestranze⁴³. A prescindere dalla complessa messa a fuoco dell’attività plastica del Pizzolo, ancora molto dibattuta, come dalla concreta possibilità che la lavorazione dell’opera sia stata materialmente demandata ad uno scultore di professione quale Giovanni da Pisa, fidato ‘garçon’ di Donatello, citato dai documenti coevi nonché, nel Cinquecento, dal solitamente affidabile Marcantonio Michiel⁴⁴, nonché dall’emergere, nel manufatto, di più di qualche differenza stilistica, spia evidente di un’esecuzione a

³⁹ Il 30 giugno 1447, “Nicolò depentor” riceveva un pagamento di 21 lire e 14 soldi “per parte de l’agnollo el fa” (Sartori 1983, p. 218, n. 75). Sul Pizzolo si vedano Mariani Canova 1974 e quindi i contributi di Gentilini 1999 e, nella stessa sede, di Rearick 1999, nonché l’articolo di Shaw, Boccia Shaw 2002 e la recentissima voce di Vinco 2015.

⁴⁰ Sartori 1983, p. 214, n. 10. Sul *Crocifisso* commissionato a Donatello dai fabbricieri del Santo – i Massari dell’Arca – tra lo scadere del 1443 e il principio dell’anno seguente, si veda ora Caglioti 2015, in part. pp. 46-54 e, nella stessa sede, la scheda dello stesso studioso: F. Caglioti in *Donatello svelato...* 2015, pp. 110-111.

⁴¹ Lazzarini 1908, pp. 73-74. Giorgio Vasari ricorda così il temperamento sanguigno e la prematura fine cruenta del Pizzolo: “[...] se Nicolò, che fece poche cose ma tutte buone, si fosse dilettao della pittura quanto fece dell’arme, sarebbe stato eccellente e forse molto più vivuto che non fece, con ciò fusse che stando sempre in sull’armi et avendo molti nimici, fu un giorno che tornava da lavorare affrontato e morto a tradimento” (Vasari 1568, ed. 1966-1997, vol. III, p. 548).

⁴² La storia delle ingarbugliate vicende della decorazione nella famosa cappella agli Eremitani è stata puntualmente ricostruita alcuni anni or sono in De Nicolò Salmazo 1990, in part. pp. 492-513. Sugli aspetti tecnico formali degli arredi ed affreschi della cappella si è poi tornati, in tempi più recenti, in alcuni volumi miscelanei quali *Andrea Mantegna e i Maestri...* 2006 e *La Cappella Ovetari...* 2009, cui si rimanda.

⁴³ Lazzarini 1908, pp. 191-194, n. XCVI, in part. p. 194.

⁴⁴ Michiel, ed. 1800, p. 23. Per la documentata presenza di Giovanni da Pisa accanto a Donatello nel cantiere del Santo si vedano i documenti pubblicati già in Sartori 1961 e quindi riediti in Sartori 1983, in part. pp. 213-230.

più mani⁴⁵, è certo che la pala d'altare della cappella sia la prima efficace risposta alle novità che informavano l'altare donatelliano. Un'adesione davvero eccezionale perché precocissima e, praticamente, contestuale alla messa in opera del suo stesso prototipo di riferimento, tanto da essere conclusa prima ancora dell'inaugurazione – nel 1450 – del complesso altare al Santo: ne fornisce, infatti, una trasposizione felicemente originale in un bassorilievo in terracotta, trattata a finto bronzo, che dà vita alla prima sacra conversazione rinascimentale in ambiente unificato *made in Padua*. Un importante antecedente per la veronese pala di San Zeno del Mantegna, ma, soprattutto, un manufatto così legato al codice morfologico, compositivo e lessicale donatelliano che farebbe sorgere, non immotivato, il sospetto di una diretta interferenza, nella sua messa a punto, dello stesso Donatello, il quale potrebbe avere fornito la “forma seu pictura”, ossia il già rammentato modello che, alla stipula del contratto nell'estate del 1448, fu esibito e accettato da entrambe le parti contraenti⁴⁶. Sia come sia, nella pala degli Eremitani – dalla complessa vicenda conservativa oltre che attribuzionistica, essendo finita sotto le macerie dei bombardamenti alleati nel marzo 1944 – composta di tre lastre giustapposte ma unificate dalla finta bronzatura e dal comune sfondo costituito da un unico tendaggio, si dispiegano la *Madonna in trono* in colloquio con i *Santi Giacomo e Giovanni Battista* e altri quattro *Santi* che, con gesti e sguardi, dialogano vivacemente in coppie: *San Francesco* con *Sant'Antonio*, *San Cristoforo* con *Sant'Antonio abate*, mentre, a vegliare sulla sacra conservazione, è *Dio Padre*, entro una mandorla formata da cornucopie allacciate (fig. 438)⁴⁷.

I due celebri prototipi patavini, qui illustrati, rappresentano la logica premessa alle pale scultoree sul suolo berico che ad essi si rifanno con maggiori o minori valentia e abilità, da parte dei loro artefici, nell'aderire agli innovativi portati donatelliani ed *in primis* all'idea dello spazio unificato e prospetticamente definito. Gli artisti responsabili operarono con consapevolezza ed esiti differenti, in maniera più e meno convinta e non mancarono spesso di riagganciarsi alla tipologia – come s'è visto piuttosto diffusa *in*

⁴⁵ Una simile lettura, proposta già da Mariani Canova 1974, p. 80, è stata ripresa in tempi a noi più prossimi in Gentilini 1999, in part. pp. 198-201 e in Shaw, Boccia Shaw 2002.

⁴⁶ Cavazzini, Galli 2008, p. 59.

⁴⁷ Sulla pala Ovetari, oltre alla bibliografia indicata alla nota 45 di questo capitolo, si vedano anche i contributi di Fabrizio Magani che, tornato ripetutamente sul tema in anni recenti, s'è occupato principalmente dei dati tecnico-esecutivi e della travagliata storia conservativa dell'opera: Magani 2006 e *Id.* 2009.

loco – dei polittici della prima metà del Quattrocento, con una concezione spaziale assolutamente bidimensionale. In tal modo si generarono ovviamente varie forme di compromesso e di decantazione del discorso che, parafrasando la lingua colta parlata nella città dello Studio, centro di cultura umanistica e di partecipato interesse verso l'antico, conobbe declinazioni diverse e che assunsero di frequente coloriture vernacolari.

Le pale vicentine dalla struttura più articolata sono ancora concepite, fondamentalmente, a mo' di trittico: divise in settori per mezzo di piedritti che sostengono una trabeazione con decorazioni variamente foggiate, ospitano, di solito, al centro, la *Madonna con il Bambino in trono* (sch. 10, 11, 18, 24, 29, 31), oppure, benché assai più di rado, il *Cristo passo* sorretto da angeli (sch. 8, 33). Ad accompagnare la Vergine, negli scomparti laterali, sono le figure di Santi che, mai più di due, erano scelti in base a fattori variabili: con maggiore frequenza sono rappresentati i titolari della chiesa, della cappella gentilizia o del singolo altare cui i dossali erano destinati (sch. 9, 14, 18, 24, 31); altrove, invece, compaiono i rappresentanti dell'ordine religioso di appartenenza dell'edificio chiesastico (sch. 33), o, ancora, rispondendo alle richieste devozionali e di autopromozione dei committenti, santi particolarmente venerati dai donatori o i loro stessi patroni (sch. 10, 29). Laddove prevista e, innanzitutto, sopravvissuta, nella lunetta di coronamento, campeggia infine *Dio Padre*, colto nell'atto d'impartire la benedizione e di esibire, aperto dinnanzi a sé, il libro delle Sacre Scritture (sch. 6, 8, 10, 11, 16, 25, 29, 31, 32, 33).

I testi dove si palesa un più deciso *imprinting* euganeo-donatelliano, più ancora forse del trittico sopra la mensa dell'altare Pojana nel tempio francescano cittadino di San Lorenzo (sch. 33), sono indubbiamente la lunetta con l'*Eterno benedicente tra cherubini* del Museo della Parrocchiale di Barbarano Vicentino, letterale riproposizione della cimasa curvilinea della succitata pala Ovetari (sch. 3), e il dossale dell'antico oratorio di San Paolo di Nanto, oggi nella nuova chiesa di costruzione tardo ottocentesca (sch. 18). E proprio questa pala, “autentico caposaldo”⁴⁸ nel panorama vicentino, è intrisa di numerose cadenze e desunzioni patavine: dallo schema compositivo-strutturale che, insieme alla morfologia dell'inquadratura del campo centrale, costituita da lesene scanalate, in pietra tenera, e ornate da encarpi di foglie e

⁴⁸ L'espressione è di Franco Barbieri che ha riconosciuto alla pala di Nanto un posto di speciale rilievo nel contesto delle ancone plastiche vicentine (Barbieri 1984, p. 31; *Id.* 1992, p. 562).

frutti nella parte inferiore, si legge d'un fiato assieme all'ancona Ovetari (figg. 440 e 438), sino al dettaglio della *Madonna* assisa, come già nell'altare del Santo e nello stesso rilievo fittile agli Eremitani, su un trono caratterizzato da braccioli a forma di sfinge (figg. 441-443). La *Vergine* vicentina (fig. 444) trova poi anche altre importanti corrispondenze, di ordine iconografico, in ambito padovano. Palmari sono quelle con la terracotta di analogo soggetto nella basilica benedettina di Santa Giustina, riferita al plastificatore cremasco Giovanni de Fondulis e datata al settimo decennio del XV secolo (fig. 445). Un'opera, questa, alla quale, per confronto, si possono accostare alcune repliche e derivazioni, più e meno prossime a livello stilistico e cronologico, disseminate nella provincia padovana ed eseguite tanto in terracotta, come la *Madonna con il Bambino* della chiesa di San Nicolò nel capoluogo euganeo, convincentemente riconosciuta quale lavoro fonduliano (fig. 446)⁴⁹, quanto in pietra, come quella, meno nota, sul primo altare di sinistra nella arcipretale di San Giorgio delle Pertiche (fig. 448)⁵⁰.

Pure il *Cristo in pietà* vegliato da due angioletti in preghiera, nel frontone ricurvo che chiude in alto il dossale nantese (fig. 449), deriverebbe da un preciso archetipo patavino: la lastra in bronzo, delle dimensioni di una placchetta o poco più, ora nelle collezioni della National Gallery di Washington, assegnata a Bartolomeo Bellano da buona parte della critica ma, verosimilmente, da ascrivere ad altra personalità, operante a stretto contatto con il cantiere dell'altare maggiore al Santo (fig. 450)⁵¹. Integralmente copiato a Nanto come nel tabernacolo di Molina di Malo (sch. 12), il piccolo bronzo del museo statunitense conobbe una discreta fortuna tanto che ebbe una fedele trascrizione a Venezia, dove il solo brano del *Cristo passo* venne riprodotto, in pietra d'Istria, nella

⁴⁹ Il merito della persuasiva assegnazione a Giovanni de Fondulis è di L. Siracusano in *Rinascimento e passione...* 2008, pp. 248-250, sch. 8. Preziose notizie sulla terracotta di San Nicolò a Padova, alta 118 centimetri, proveniente da un oratorio di Vigorovea, frazione di Sant'Angelo di Piove di Sacco, sono fornite in C. Bellinati in *Dopo Mantegna...* 1976, p. 123, sch. 80.

⁵⁰ Sulla statua che, alta 123 centimetri, fu sottoposta ad un intervento di "restauro e decorazione" nel 1911, si veda Tietzo 1994, pp. 53 e 109, nota 41.

⁵¹ A fronte di un orientamento critico abbastanza ampio e favorevole ad attribuire la lastra bronzea di Washington a Bartolomeo Bellano, per cui si vedano ora C. Puglisi, W. Barcham in *Passion in Venice...* 2011, pp. 84-85, sch. 27, più cauti nel recepire una simile paternità sono Krahn 1988, pp. 108-111 e G. Gentilini in *Dal Trecento al Seicento...* 1991, in part. p. 44, sch. 6.

lunetta sopra il portale di Sant'Andrea della Zirada (fig. 451)⁵², e riuscì a varcare pure gli stessi confini della Serenissima ispirando l'orafo senese che eseguì il battente del piccolo retablo eucaristico oggi al Museo Diocesano di Pitigliano dove è stato traslato dalla cattedrale di Sovana (fig. 452)⁵³.

Se, nei casi di Nanto e di Molina di Malo, la relazione con il modello di cultura intimamente donatelliana è lampante e diretta, non è invece così altrove: nei tabernacoli vicentini, di cui l'*Imago pietatis* è soggetto privilegiato, si ha, infatti, un'elaborazione assai più libera.

Il Cristo esangue ed esposto alla contemplazione del riguardante è un'iconografia assai frequentata dall'arte veneta e annovera, oltre a numerose versioni pittoriche, non poche prove scultoree. A reinventare tale tema in pittura, con interessanti precedenti riconducibili al soggiorno padovano di Filippo Lippi⁵⁴, fu Giovanni Bellini che lo affrontò ripetutamente nella sua carriera e che, gioverà rammentarlo, al volgere dell'ottavo decennio del Quattrocento eseguiva, per la cappella Fioccardo nella cattedrale berica, la *Trasfigurazione di Cristo* ora a Capodimonte⁵⁵. In scultura è invece il *Cristo passo* del pannello bronzeo per l'altare del Santo, pagato a Donatello nel giugno del 1449 (fig. 439)⁵⁶, a costituire il modello e l'inevitabile punto di partenza per innumerevoli variazioni, eseguite impiegando i supporti più variegati, dalla pietra allo

⁵² La scultura è censita nel repertorio di Alberto Rizzi 1987, p. 414, sch. 53, dove si ancora la sua realizzazione agli interventi di rifacimento che interessarono la chiesa nell'ultimo quarto del Quattrocento.

⁵³ Collegato per la prima volta con il tema della circolazione del modello donatelliano della *Pietà* da Giancarlo Gentilini (in *Dal Trecento al Seicento...* 1991, in part. pp. 44-45, sch. 6), il tabernacolo e il suo sportello in rame e argento sono stati quindi oggetto di un riesame critico da parte di Gabriele Fattorini (in *Da Jacopo della Quercia a Donatello...* 2010, pp. 502-504, sch. F.33).

⁵⁴ Si fa qui riferimento al modello figurativo offerto da Filippo Lippi in una tavoletta, dipinta dall'artista durante la sua permanenza a Padova, negli anni Trenta del Quattrocento, ed ora conservata al Museo Cristiano di Esztergom in Ungheria. Qui il Cristo, avvolto nel sudario, è trattenuto a forza da due angeli, che s'allungano verso di lui, da dietro un parapetto marmoreo, prima che il suo corpo scivoli nell'arca. Sulla composizione, ben nota e all'origine di varie derivazioni e riprese in area Veneta, si veda De Marchi 1996b.

⁵⁵ Si vedano in particolare Belting 1996 e, ora, anche De Marchi 2013. Sulla pala dipinta da Bellini per conto di Battista Fioccardo, committente anche dello scultore Angelo di Giovanni da Verona (cfr. il capitolo II di questo studio), si veda Dal Pozzolo 2003, in part. pp. 15-20.

⁵⁶ Il 23 giugno 1449, a Donatello venivano corrisposti 20 ducati "per aver butà la Pietà e per adorarla", in Sartori 1983, p. 226, n. 205.

stucco, dal marmo al bronzo, dal legno alla cartapesta⁵⁷. Nel tempio antoniano il rilievo con Gesù che si solleva sul sepolcro, incrociando sul bacino le mani segnate, sul dorso, dalle sofferenze della Passione, mentre due angeli, pressoché speculari fra loro, stendono alle sue spalle il sudario, doveva avere un posto non secondario e probabilmente occupare lo spazio centrale sul fronte della fascia sopra la mensa⁵⁸.

Nelle ancone del Vicentino, salvo l'altare eucaristico della vecchia parrocchiale di Torri di Quartesolo (sch. 32) – l'esito probabilmente più monumentale fra i pezzi considerati, insieme a quello di Nanto ove l'ancona a muro di proporzioni modeste è corredata da un ben più importante padiglione a tempietto (sch. 19) –, la desunzione dall'archetipo figurativo padovano avviene in manufatti di dimensioni abbastanza contenute e costituiti, in concreto, da edicole architettoniche, addossate alle pareti, spesso con apposite nicchie scavate nel muro al fine di conservarvi il Santissimo Sacramento⁵⁹. La formula iconografica donatelliana, presa in prestito in siffatti contesti, viene rimeditata ed è interpretata privilegiando il più delle volte un'intonazione patetica se non apertamente caricata in senso espressionistico, come negli esemplari di Fara Vicentino (sch. 8) e di Fimon di Arcugnano (sch. 9), desunti da un modello comune, nonché, primariamente, della collezione Curti (sch. 28) e dell'altare Pojana in San Lorenzo a Vicenza (sch. 33), nei quali gli angeli, intenti a trattenere il Cristo, sono straziati dal dolore e prorompono in un pianto disperato, coinvolgendo empaticamente, nella propria condizione, il devoto spettatore. Simili rappresentazioni, enfatizzando l'umanità di Gesù e prediligendo tagli a mezza figura – paradigmatico in tale ottica l'intenso busto in terracotta di Pievebelvicino (sch. 22) –, conciliavano d'altro canto un rapporto più diretto del fedele con la sfera del divino, una partecipe vicinanza, uno stimolo alla preghiera individuale e alla meditazione personale nonché un'adesione

⁵⁷ Significativo, in tale ottica, il *corpus* d'interessanti rilievi consimili, realizzati in *media* diversi, segnalato da De Marchi 1996a, in part. pp. 71-76.

⁵⁸ Sul *Cristo passo fra due angeli*, oltre alla sempre fondamentale monografia di Janson 1957, pp. 162-187, si veda, per una sintesi critica e bibliografica, M. Pizzo in *Mantegna e Padova...* 2006 pp. 150-151, sch. 5.

⁵⁹ Salvo i due casi di Torri di Quartesolo e di Nanto, la foggia e la struttura più abituali nei tabernacoli eucaristici vicentini sono dunque piuttosto semplici e assai più modeste se paragonate, ad esempio, con quelle di congeneri e coevi manufatti centroitaliani, ed in particolare toscani, meglio noti e indagati dalla letteratura. Sulla loro tipologia si vedano Caspary 1963 e *Id.* 1964 e i più recenti studi di Caglioti 2006 e di Wright 2013. Per i tabernacoli del Santissimo Sacramento in terra veneta si veda invece Caspary 1969, in part. pp. 44-52.

coinvolta e coinvolgente rispetto al soggetto rappresentato, secondo modalità analoghe a quelle magistralmente illustrate negli studi sulla pittura devozionale quattrocentesca di Sixten Ringbom e di Hans Belting⁶⁰. Nel nostro caso non sarà poi irragionevole collegare tali aspetti anche al rinnovato e diffuso culto per l'Eucarestia e alle pratiche devozionali allora promosse in Veneto, sotto l'influsso delle correnti riformatrici degli ordini religiosi e delle confraternite laicali e in particolare dei Francescani, che stimolarono via via le comunità a traslare la custodia eucaristica da collocazioni defilate nelle sacrestie o in vani scavati nelle pareti, a sedi più visibili e centrali negli edifici sacri, ossia sopra la mensa di altari *ad hoc*, come è lecito ipotizzare per molti degli esemplari presentati, che un tempo erano in connessione spaziale con una mensa, posta ai loro piedi o comunque in asse con essi⁶¹.

Spesso, per le ancone prese in esame e di cui, in questa sede, si fornisce un'ordinata rassegna, l'attribuzione rimane incerta. L'analisi dei singoli manufatti consente, tuttavia, alcune valutazioni funzionali a meglio definire le personalità degli artefici coinvolti nella loro esecuzione. In linea generale, il diffuso indebitamento che si riscontra nei vari lavori nei confronti degli stimoli figurativi all'epoca irradiatisi dalla città del Santo, suggerirebbe di guardare direttamente a Padova anche per i loro responsabili. Si è ritenuto opportuno farlo per le opere che mostrano una più serrata dipendenza da 'invenzioni' e stilemi riconducibili a Donatello e al suo *entourage* o comunque un evidente legame con la produzione scultorea patavina della seconda metà del Quattrocento, ossia con l'arte di Bartolomeo Bellano, erede del maestro fiorentino di cui era stato discepolo durante il soggiorno padovano e quindi aiuto nei pulpiti di San Lorenzo a Firenze⁶², ma anche con il linguaggio di Pietro Lombardo, documentato in città nel corso degli anni Sessanta⁶³. Si tratta di lavori confezionati sia per le località del Basso Vicentino, come Barbarano (sch. 3) e Nanto (sch. 18), sia per quelle del

⁶⁰ Ringbom 1984; Belting 1986 e *Id.* 1996.

⁶¹ Su tali aspetti si vedano, relativamente al Veneto, i recenti Puglisi, Barcham 2011 e Barcham 2013, e anche, per riflessioni riguardanti, più da vicino, il Padovano e il Vicentino, Gios 1976, in part. pp. 301-303 e Moletta 1976, in part. pp. 21-23.

⁶² Per Bartolomeo Bellano si vedano Krahn 1988 e *Id.* 2001.

⁶³ Sul periodo padovano di Pietro Lombardo, in aggiunta all'ancora fondamentale contributo di Andrea Moschetti 1913 e *Id.* 1914, si vedano ora l'aggiornata ricapitolazione proposta da Matteo Ceriana 2005, in part. pp. 519-520 e le importanti precisazioni, non prive di qualche interessante novità sull'attività giovanile dello scultore, di Anne Markham Schulz 2010.

Pedemonte a nord della provincia, come Torrebelvicino (sch. 30), nei pressi di Schio, o come Centrale di Zugliano (sch. 5) e Fara Vicentino (sch. 8), entrambi appartenenti alla diocesi euganea. E sottoposta *ab antiquo* ai vescovi di Padova era anche Thiene dove, nella cappella gentilizia dinnanzi al castello Porto-Colleoni, si conserva una delle più significative testimonianze della tipologia di pala d'altare scolpita che, già rivendicata a Pietro Lombardo, se non a lui sarà da riferire – confortati anche da nuovi istruttivi confronti – alla sua cerchia o ad uno scultore lombardo partecipe dello stesso orizzonte culturale, stilistico e figurativo delle maestranze operose nel cantiere della transenna del coro nella basilica di Santa Maria dei Frari a Venezia: transenna i cui riquadri marmorei con figure di *Profeti*, dai volti tanto marcati da rasentare la caricatura, sono attribuiti appunto alla bottega del Lombardo e furono scolpiti, proprio come l'ancona thienese, a cavaliere del settimo e dell'ottavo decennio del Quattrocento (sch. 29)⁶⁴. Ad artefice educato su testi padovani si deve anche l'altra importante opera scultorea nella medesima chiesetta: la lunetta della porta di collegamento fra l'abside e la sacrestia con l'*Engelpietà* scolpita sopra l'architrave, che funge da sepolcro (fig. 453). Appesantiti dalla stessa, poco gradevole, ridipintura grigiastra ottocentesca che riveste la pala sull'altare, il Cristo e gli angeli hanno il capo incorniciato da un'aureola dalla vistosa doratura imputabile al medesimo rifacimento del XIX secolo. Gesù, esanime, cede sotto il proprio peso cadendo in avanti, ma intervengono a puntellarlo i due angioletti. Quello di sinistra, ripreso frontalmente, ha un viso rotondo e volge lo sguardo al cielo a esprimere la sua disperazione: il suo braccio sinistro scompare dietro il capo del Cristo, mentre con il destro, trattiene, all'altezza del gomito, il Salvatore precipitante. L'altro angelo, colto di profilo, nasconde la faccia, enfatizzando lo strazio del momento, e s'aggrappa all'avambraccio di Gesù, rispetto al quale retrocede in secondo piano: si aumenta così il senso di profondità, forzando l'esiguo spazio a disposizione con un accorgimento caro alla sapienza compositiva profusa da Donatello nelle sue realizzazioni padovane ma in cui si avverte anche il riflesso dello stiacciato articolato su due piani, suggeriti dallo scorcio, adottato da Pietro Lombardo nella lunetta del monumento Roselli nella basilica del Santo⁶⁵.

⁶⁴ Su quest'impresa di Pietro Lombardo in Laguna si vedano da ultimo Markham Schulz 2010, in part. pp. 336-340 e Sherman 2015.

⁶⁵ Ericani 1999, p. 57. I primi a riferire del portalino e della sua lunetta furono l'ingegnere Vittorio Barichella (1838-1902), per il quale si rinvia alle sch. 16 e 29, e il sacerdote e illustratore delle patrie

Con qualche forzatura, forse, ma più che ragionevole, si è infine proposto di candidare a responsabili di molti altri lavori i cognati lapicidi Tommaso da Lugano e Bernardino da Como. Dei due, lombardi per estrazione anagrafica come altri scultori e intagliatori giunti numerosi a Vicenza nel corso di tutto il Quattrocento⁶⁶, almeno Tommaso proveniva di certo “de Padua” al tempo del suo approdo ai piedi di Monte Berico: un dettaglio per noi non trascurabile, in ragione della matrice palesemente padovana delle scelte operate nell’organizzazione e nell’impianto architettonico delle ancone plastiche vicentine, e che lascia immaginare, per il luganese, un soggiorno di formazione – e forse anche legato a impegni professionali – nel capoluogo euganeo⁶⁷. Proprio la duplice componente lombardo-veneta che connota il *background* dei due artisti si rivela del resto funzionale, per non dire risolutiva, nel condurre un riesame delle singole opere con sguardo più smalzato. Muovendo, dunque, dal punto fermo rappresentato dal trittico con i *Santi Vitale, Gregorio Magno e Caterina d’Alessandria* – riallestito nell’oratorio di San Bernardino nel duomo di Montecchio Maggiore e realizzato per la navata a mezzogiorno della locale pieve di Santa Maria, abbattuta nel secondo Ottocento, era un tempo accompagnato dall’iscrizione “Thomas et Bernardinus Statuarii Vicentini me fecerunt”, oggi perduta ma trascritta dall’erudito domenicano Tommaso Faccioli (sch. 14)⁶⁸ – per via di precisi confronti e analogie formali piuttosto eloquenti, è infatti possibile rivendicare loro e alla loro bottega le ancone delle parrocchiali di Lupia di Sandrigo (sch. 10), Molina di Malo (sch. 11), Piovene

memorie Sebastiano Rumor (1862-1929). Il primo, nei suoi preziosi taccuini manoscritti conservati alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza, disegnò la porta, rilevandone le misure e riproducendone i dettagli decorativi degl’intagli, che corredò di brevi e pertinenti descrizioni: “[...] Cristo morto a mezza figura sorretto nei bracci da due angioletti piangenti a mezzo rilievo. Idea assai bella e graziosa. Questa porta è del più bello stile lombardesco. Merita d’essere copiata con esatto rilievo. L’oggetto della cornice a sinistra di chi guarda è internato nel pilone dell’arco che divide l’abside dalla chiesa” (Barichella, *Ricordi d’architettura...* (BBVi, ms. 2023) cc. 392, 395-398). Il secondo, nel suo volume sul Castello di Thiene, ricordava “la porta che mette alla sacrestia, che nelle sue piccole dimensioni e nella squisitezza degli ornati è una galanteria” e, insieme, il suo “frontone arcuato nel cui timpano è scolpito in alto rilievo il Redentore morto, sorretto da due angioletti” (Rumor 1887, p. 23).

⁶⁶ Per Tommaso da Lugano e Bernardino da Como si rimanda al capitolo II di questo studio.

⁶⁷ Il 9 dicembre 1476, al momento della sua prima attestazione documentata a Vicenza, il lapicida Tommaso di Bartolomeo è indicato come “de Padua” in una scrittura notarile cui è presente quale testimone insieme a “Bartholomeo filio magistri Joannis de Arsiero” (ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4985, alla data, in Zorzi 1926, p. 104).

⁶⁸ Faccioli 1804, vol. III, p. 245, n. 52. Non c’è motivo per dubitare circa il tenore della perduta iscrizione, tanto più che i personaggi in essa richiamati, ossia gli ‘statuarii vicentini’ Tommaso e Bernardino, non godevano allora di alcuna fama *in loco*.

Rocchette (sch. 23), Selva di Trissino (sch. 27), Torri di Quartesolo (sch. 31) e del complesso conventuale di San Francesco a Schio (sch. 25); i frammenti della Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati a Vicenza (sch. 35) e di collezione privata vicentina (sch. 36-37); l'inedito *San Sebastiano*, già presente nella raccolta dello scledense Guido Cibin e di cui, dopo il secondo conflitto mondiale, si sono perse le tracce (sch. 26); e da ultimo, pur con qualche cautela e in via interlocutoria, anche alcuni tabernacoli: quello commissionato da Panfilo Morato nell'antica matrice di San Mauro a Costozza di Longare (sch. 7) e quello nella villa della famiglia Curti a Bertesina, recuperato dalla demolita chiesa vecchia di Sovizzo Basso (sch. 28), nonché il *Cristo in pietà* nella parrocchiale di Zanè (sch. 38). Sebbene fra i singoli lavori sussista innegabilmente qualche differenza, essi si dimostrano stilisticamente affini e vanno ricondotti, magari non alla stessa mano, ma di sicuro alla medesima *équipe* e, soprattutto, ad un unico filone nell'ambito della scultura protorinascimentale berica.

Emblematico, in questa prospettiva, è il coerente nucleo rappresentato dalle *Madonne con il Bambino in trono*, ad altorilievo, dei polittici di Lupia di Sandrigo (sch. 10) e di Molina di Malo (sch. 11), nonché dell'ancona di Piovene Rocchette (sch. 23) e di proprietà privata (sch. 36), che discendono da uno stesso modello archetipico, non immune da suggestioni montagnesche⁶⁹, come denunciano, evidentemente, l'impostazione delle figure e, in special modo, di quella di Maria. Ricorrono pressoché identici la configurazione del volto dalla fronte alta, le sopracciglia affilate, gli occhi allungati, il naso diritto, la bocca piccola e le labbra turgide, il collo cilindrico, nonché il modellato del panneggio, condotto sempre con un fare abbastanza rigido e risolto in pieghe secche, sottili e come tagliate nella stoffa della veste, all'altezza del busto, e in un'abbondanza di falde più spesse e profonde, ma non meno squadrate e dalla consistenza ugualmente metallica, nella porzione inferiore dell'ampio mantello che avvolge la Vergine, in lieve contrasto con la resa più morbida delle membra (figg. 454-458).

Se la questione paternità, in assenza di dirimenti appigli documentali, rimane spesso aperta, per dipanare quella della committenza si può invece contare su qualche dato d'archivio indiretto, ma ugualmente eloquente, e su alcuni illuminanti indizi. Come

⁶⁹ Per le affinità riscontrate fra le sculture in questione e certi tipi della coeva produzione pittorica di Bartolomeo Montagna si rinvia alle relative schede dedicate alle opere nel catalogo allestito in chiusura a questo capitolo.

s'è visto, il 'fenomeno' delle ancone plastiche, almeno stando a quanto oggi pervenutoci, appare radicato principalmente nel contado. A provvedere agli arredi di chiese medio-piccole quali quelle considerate in questa ricerca, furono in genere le comunità locali, con il concorso di vari benefattori che, ora più ora meno numerosi, contribuivano a finanziarne la messa in opera con generose elargizioni.

È il caso, documentato, dell'altare eucaristico di Torri di Quartesolo, siglato dallo stemma del Comune e datato 1488 (sch. 32). Per il suo acquisto, già nel 1475, il sacerdote Lorenzo di Francesco Franceschi, allora detentore del beneficio ecclesiastico della parrocchiale della borgata, aveva destinato una modesta somma, come si ricava dal suo testamento, dove, per altro, stabiliva pure un lascito analogo al fine di provvedere di un congenere tabernacolo, attualmente irreperibile, la chiesa della vicina "Ortezeo", ossia di Settecà, una frazione di Vicenza al confine con il territorio quartesolano⁷⁰. Similmente accadeva che, attorno al 1480, a Montecchio Maggiore, alcuni pii testatori del luogo, nel dettare le loro ultime volontà, disponessero lasciti per l'edificanda cappella di San Vitale da cui proviene il ricordato trittico raffigurante il Santo titolare assieme ai Santi Gregorio Magno e Caterina d'Alessandria, scolpito e firmato da Tommaso da Lugano e Bernardino da Como (sch. 14)⁷¹.

In altre circostanze, a offrire il destro per circoscrivere la committenza sono le iscrizioni dedicatorie (sch. 6) o i blasoni che corredano i manufatti. Nel corso delle ricerche è stata, ad esempio, identificata l'arma della casata Vitriani, riprodotta negli scudi scolpiti sui capitelli del tabernacolo della parrocchiale di Arcugnano (sch. 2). Fra le ancone 'di campagna', si contano anche altri esemplari, finanziati direttamente da esponenti della nobiltà urbana, che aprono a riflessioni su specifiche dinamiche e su orientamenti di gusto propri dell'*élite* locale. Ad un esame attento, emerge addirittura che i testi scultorei di più stretta osservanza alla lezione donatelliana o comunque più prossimi a modelli padovani si rivelino essere proprio quelli correlati ad una clientela scelta e aristocratica: questa, evidentemente, poteva vantare una certa consuetudine e

⁷⁰ “[...] Item legavit et de bonis suis dari iussit ecclesie sancte Marie de Ortezeo libras duas soldos X denariorum semel tantum pro subsidio emendi unum tabernaculum in honorem Corporis Christi pro anima sua” (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anni 1471-1475, vol. 41, c. 22r). Per la trascrizione del passo del testamento di Lorenzo Franceschi in cui sono riportate le disposizioni relative all'acquisto del tabernacolo di Torri di Quartesolo si rimanda alla sch. 32 del catalogo inserito in coda a questo capitolo.

⁷¹ I riferimenti ai documenti d'archivio sono riportati nella sch. 14 del catalogo inserito in coda a questo capitolo.

magari un'esperienza diretta con i fatti artistici più *à la page* della vicina Padova. E tale fatto, escludendo qui dalla riflessione il dossale dell'altare voluto da Odorico Pojana nel transetto destro di San Lorenzo a Vicenza (sch. 33), per altro unico esempio superstite *intra moenia* di pala plastica d'impronta patavina, si registra soprattutto all'interno di un'unica cerchia familiare: quella dei Porto.

A tale antica schiatta, tra le più considerevoli in terra berica, assai potente e articolata in vari rami, appartenevano molti dei più facoltosi cittadini di Vicenza nel secondo Quattrocento e, in particolare, il più ricco vicentino del suo tempo: quel Francesco *seniore* che, nato da Bartolomeo dopo il 1404 e morto attorno al 1487, fu uomo colto e versato negli studi, molto stimato e chiamato dai suoi concittadini a rivestire vari pubblici incarichi – come quello di sovrintendente ai lavori del Palazzo della Ragione⁷² –, ma soprattutto eresse, su alcune preesistenze oggi difficilmente individuabili, la villa di Thiene assieme all'antistante cappella gentilizia intitolata alla Natività di Maria (sch. 29) e, nel 1466, ottenne dal suffraganeo del vescovo di Vicenza, Antonio Fasolo, di fondare l'“ecclesiam unam sub titulo et nomine gloriosissime semper Virginis Marie”⁷³ di Molina di Malo (sch. 12)⁷⁴.

A lui dunque si collega esplicitamente la costruzione di due chiese che influenzarono, con le proprie architetture e i propri arredi, altre fondazioni consimili riconducibili al medesimo *clan* familiare. Ci si riferisce, nello specifico, all'oratorio di San Francesco a Torri di Quartesolo (sch. 31), voluto da Giovanni Francesco Porto, figlio di Simone, cugino del Francesco fondatore delle fabbriche thienese e maladense e sposato con la nobile padovana Elisabetta Lion⁷⁵, e alla parrocchiale di Lupia di Sandrigo (sch. 10), radicalmente restaurata dai Dal Toso e in particolare da Nicolò,

⁷² Zorzi 1926, p. 152.

⁷³ ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4746, c. 312r.

⁷⁴ Aspetti relativi alla formazione, alla personalità nonché alla vita pubblica di Francesco di Bartolomeo Porto si ricavano dall'orazione funebre composta per lui da Francesco Maturanzio, la copia della quale, conservata presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza (BBVi, ms. 2834), è stata trascritta e pubblicata in Morresi 1988, pp. 61-63. Per le sue importanti operazioni edilizie in città e nel contado, ed in primis per la villa-castello di Thiene si veda sempre Morresi 1988, in part. pp. 17-22. Una sintesi critica e bibliografica su tale edificio è quindi tracciata da C. di Thiene in *Andrea Palladio e la villa veneta...* 2005, p. 258, sch. 42. Sulla famiglia Porto nei decenni tra Quattro e Cinquecento vedasi anche Clough 2014, in part. pp. 270-280 e 316-328.

⁷⁵ Giovanni Francesco, vivente nel 1447, testava il 6 agosto 1477, e risultava già morto nel 1483. Dalla moglie, Elisabetta Lione, ebbe una sola figlia, Maria, che, citata nel testamento del padre, sposò il nobile vicentino Belpiero Nogarola (Clough 2014, pp. 323-324, nota 46).

figlio di Andrea e di Tommasina Porto, sorella del sunnominato Giovanni Francesco⁷⁶. Benché tali edifici siano stati oggetto durante i secoli, e principalmente nel corso dell’Otto e del Novecento, di varie manomissioni, rifacimenti il più delle volte poco discreti – come la chiesa della Molina completamente riconfigurata –, e da veri e propri smantellamenti – come il suddetto oratorio portesco di Torri –, essi presentano tuttora chiare similitudini e caratteristiche tipiche delle architetture religiose del tardo Quattrocento locale: impianto ad aula unica con appendice absidata poligonale; pareti esterne ritmate da strette paraste e sequenze di archetti acuti pensili; facciate che ripropongono lo schema dei fianchi e coronate da frontoni a vela, alleggeriti dalla presenza di oculi e accompagnati da vistosi pinnacoli a tabernacolo cuspidati (figg. 459-462). È assai probabile che, in virtù anche del prestigio di Francesco Porto *seniore*, vero *leader* all’interno del suo lignaggio, e della fondazione, cronologicamente un poco precedente, della cappella “di ragion del Casato”, ossia quella della Natività di Maria presso il castello di Thiene⁷⁷, quest’ultima avesse svolto una funzione di riferimento per le altre fabbriche che vi si adeguarono. E così fu pure per la decorazione dell’altare che, in tutte queste chiese, prevedeva, sopra la mensa, un grande dossale, scolpito evidentemente a partire da un comune prototipo. Prototipo che, è lecito immaginare, in maniera per altro non troppo smagata, fu costituito proprio dalla pala di Thiene: la più “intelligente decantazione” che le incalzanti novità allora giungenti da Padova potevano raggiungere in un territorio periferico quale quello Vicentino (fig. 463)⁷⁸. Ad essa paiono del resto rifarsi quella lupiese, che dal modello riprende i catini delle nicchie laterali absidate con lacunari decrescenti e inclinati in profondità, e pure quella quartesolana che ne desume, con più di qualche semplificazione, l’*Eterno benedicente* della lunetta.

Differenti sono invece l’intelaiatura e l’organizzazione del grande dossale della Molina che, commissionato da Giovanni di Francesco *seniore*, è comunque plausibile riferire, alla luce sia dei dati stilistici sia dei vincoli parentali posti ora in evidenza che legavano tra loro i rispettivi committenti, alle stesse maestranze attive a Lupia e a Torri

⁷⁶ Tommasina, una dei dieci figli di Simone Porto e Piera Verlato, era sorella di Giovanni Francesco, fondatore della chiesetta di San Francesco a Torri di Quartesolo (Da Porto Barbaran *La famiglia da Porto...* (BBVi, dattiloscritto) 1979, I vol. p. 92).

⁷⁷ Marzari 1591, p. 147.

⁷⁸ L’espressione è di Barbieri 1984, p. 37.

di Quartesolo, orbitanti nell'ambito di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como (figg. 464-466).

Nella distribuzione dei soggetti, in linea con la tendenza generale riscontrata per questa tipologia di manufatti nel Vicentino, ciascuna delle pale riserva un maggior peso visivo alla *Madonna con il Bambino in trono*, che occupa il settore centrale; i *Santi* laterali, invece, in ossequio alla forte connotazione nobiliare dei contesti ambientali in cui si trovano inserite le ancone – due oratori privati *tout court* e due chiese di fondazione aristocratica –, sono i patroni dei donatori o i dedicatari della chiesa. Così a Thiene e a Molina di Malo, Francesco di Bartolomeo Porto e suo figlio Giovanni fecero rispettivamente scolpire i propri santi onomastici, rispettivamente *San Francesco d'Assisi* e *San Giovanni Evangelista*; a Lupia di Sandrigo e a Torri di Quartesolo furono altresì rappresentati i titolari *Stefano* e *Francesco d'Assisi*.

III. 3. Oltre Vicenza: dal *buen retiro* di Petrarca alla terra natale di Cavalcaselle. Le pale plastiche di Cinto Euganeo e di Vangadizza di Legnago.

A una manciata di chilometri dalla “piccola ma graziosa casina” di Arquà “cinta da un oliveto e da una vigna”⁷⁹, dove si spense, nel 1374, Francesco Petrarca, in località Rusta di Cinto Euganeo, sul versante occidentale dei Colli omonimi, sorge la chiesetta di Santa Lucia. L'oratorio, di fondazione quattrocentesca, ad aula unica terminante in una modesta cappella e con un campaniletto a vela, è stato ripetutamente restaurato: dai primi rifacimenti a fine Seicento sino a quelli allo scadere degli anni Novanta del secolo scorso, al fine di porre rimedio ai danni alla copertura e al crollo del soffitto della sacrestia⁸⁰. L'accesso all'edificio è oggi interdetto a causa delle importanti lesioni

⁷⁹ *Lettere senili*... 1870, vol. II, p. 413.

⁸⁰ La memoria di tali restauri è tramandata da varie epigrafi. Sull'architrave del portalino d'ingresso è incisa la seguente iscrizione: “O QVAM METVENDVS EST LOCVS ISTE VERE NON EST HIC ALIVD / NISI DOMVS DEI ET PORTA COELI ANNO SALVTIS MDCLXXXX”. All'interno sarebbero invece apposte quelle in ricordo dei successivi rifacimenti del 1930 e del 1966 (cfr. Casarin 1976, p. 370). Nel corso dei secoli, ai Falaguasta, che ebbero il giuspatronato della chiesetta sino al Settecento, subentrarono i Pesaro-Gradenigo e, a fine Ottocento, i Mocenigo: famiglie veneziane che avevano proprietà e ville nella zona. Nel 1963, l'architetto padovano Giovanni Zabai l'acquistò recuperando anche, nel 1966, le sculture quattrocentesche che gli eredi Mocenigo avevano frattanto portato nella villa Pisani, Nani Mocenigo, Bolognesi, Scalabrin di Vescovana, nell'estremo lembo

strutturali causate dal movimento franoso che interessa da qualche tempo l'area, proprietà dell'ente Parco Regionale dei Colli Euganei⁸¹.

Al suo interno si trovano alcuni interessanti rilievi, in pietra tenera di Nanto, dallo stato conservativo non poco problematico: si tratta di due lunette semicircolari e di tre lastre ad altorilievo. Le prime raffigurano il *Padre Eterno*, entro una mezza mandorla, lungo i cui fianchi si librano alcune paciose testine alate di cherubini (fig. 467), e la *Madonna con il Bambino* (fig. 468)⁸². Avvolta in un manto che, campito da pieghe ampie e morbide in contrasto con la fitta plissettatura della veste sottostante, le copre pure il capo ed è trattenuto sul petto da un vistoso fermaglio ingentilito da un giro di perle, la Vergine sorregge il piccolo Gesù, che, fasciato in una camiciola solcata da piegoline minute, afferra nella destra un uccellino mentre con la sinistra stringe teneramente l'indice materno (figg. 469-470). Questo gruppo doveva costituire la cimasa ricurva dell'antico dossale, articolato in tre scomparti, che ancora si conservano, nonostante le gravi ingiurie del tempo. Dei tre pannelli, quello di dimensioni maggiori comprende due lesene laterali a sinuosi girali e terminanti in capitelli fogliati tra i quali si distende una conchiglia striata che fa da catino alla nicchia poco profonda ove è collocata *Santa Lucia*, con la palma del martirio e gli occhi sul piatto, secondo la più tradizionale iconografia (fig. 474). Inginocchiati ai suoi piedi, la pregano devotamente i due donatori: un uomo e una donna dalle fisionomie, abbastanza generiche, di persone mature (figg. 471-472). La seconda lastra, ridotta ormai alla sola nicchia e tagliata poco sotto l'inguine della figura, mostra *San Rocco* imberbe e massiccio (fig. 475). La terza, infine, presenta una nicchia vuota, affiancata da un piedritto percorso da un'elegante candelabra. Nel mezzo doveva ospitare in origine un *San Sebastiano* del quale, scalpellato con chirurgica perizia, si coglie ancora molto bene la *silhouette*: come lascia intuire il capitello che si staglia contro le striature del pecten, il santo era legato alla colonna e, molto probabilmente, con le braccia dietro la schiena (fig. 473). La vicenda

meridionale della provincia di Padova, a sud di Este. Per queste vicende si veda Casarin 1976, pp. 276-278.

⁸¹ Nell'impossibilità di accedere alla chiesetta di Santa Lucia, provvidenziale è stata la collaborazione del Parco Regionale dei Colli Euganei, che ha generosamente messo a mia disposizione la documentazione fotografica relativa alle sculture, attualmente ancora conservate nel piccolo edificio. Sono grato in particolare a Franco Maramani per le informazioni e il prezioso materiale fornitomi.

⁸² La lunetta con *Dio Padre* misura cm 119 × 62, quella con la *Vergine e il Bambino*, invece, cm 195 × 100.

di tali sculture, trascurate dalla critica anche in ragione dell'ubicazione appartata, è stata ricostruita una novantina di anni or sono, in maniera molto accurata, da Adolfo Callegari che rinvenne anche la lunetta della *Madonna con il Bambino*, finita “nel fienile sopra la stalla contigua alla casa dell'affittuale”⁸³.

Grazie alle sue ricerche, che qui riprendiamo solo brevemente, si sa che la chiesetta di Rusta – come pure le sue sculture – fu fatta erigere dal fattore del marchese Bertoldo d'Este⁸⁴, Nannino Falaguasta, la cui famiglia, originaria di Bologna, si stabilì in Veneto, dapprima a Bevilacqua, nel Veronese, e poi a Montagnana, nel Basso Padovano, dove rimase sino alla fine del Cinquecento. Nannino, nel 1468, aveva acquistato “dalla signoria di Venetia, herede del marchese di Este, la villa di Rusta”⁸⁵, ove gettò le fondamenta dell'oratorio, che, stando a quanto riportato nella visita pastorale compiuta il 3 settembre 1831 dal vescovo di Padova Modesto Farina, avrebbe poi ricordato nel proprio testamento, dettato il 30 agosto 1484, disponendo che fosse ultimato e che vi fosse collocata la “tabula de lapide laborato” con l’“imago lapidea beate Marie” oggi in frammenti⁸⁶. I resoconti delle visite dei presuli patavini fra Cinque e Seicento restituiscono nitidamente la situazione di abbandono in cui già allora versava l'edificio. In seguito a inondazioni e infiltrazioni d'acqua, cui non doveva giovare la mancanza di porte e finestre, le sculture avevano subito danni ai tempi della visita di Federico Corner che, nel 1590, riferì di una costruzione assai recente e ancora “imperfecta” e vide il *San Rocco* senza il piede sinistro e la tibia destra⁸⁷. Nel 1670,

⁸³ Callegari 1928, p. 368. Il rilievo, recuperato dal Callegari, come anticipato alla nota 79, fu conservato sino al 1966 presso la villa di Vescovana (cfr. Casarin 1976, p. 278).

⁸⁴ Su Bertoldo d'Este (1434-1463), capitano di ventura al soldo della Serenissima dalla quale fu ingaggiato a combattere gli Ottomani nel Levante e morto durante l'assedio di Corinto nella Guerra turco-veneziana, si veda Billanovich 1987, in part. pp. 159-167.

⁸⁵ Frizier, *Origine della Nobilissima...* (BCPd, ms. BP 1232), c. 159r.

⁸⁶ “Dal Testamento fu Nanin Falaguasta del giorno 30 agosto 1484, ceteris omissis, così si legge a pag. 5: Item voluit, jussit et ordinavit quod de bonis suis construat una capella, sive Ecclesia in villa Rustae super fundamentis inceptis, et factis; et fiat sub titulo et nomine S. te Luciae, et SS. i Sebastiani et Rochi, et quod ibi ponatur tabula de lapide laborato, quem fieri fecit in eius domo in Este, et quod ipsa ornetur, et fiat ejus altare fulcitum omnibus necessariis, et quod in ea fiant banchi cum suis podiis etc., cui capellae sive Ecclesie reliquit decimam omnium suarum terrarum de Rusta, de quibus solvitur decima” (ACVPd, *Visitationes*, b. CXVI, c. 621r, in Callegari 1928, p. 384, nota 16).

⁸⁷ “[...] adest unicum altare lateritium [...] loco palle adsunt tres sacrae imagines seu statuae lapideae videlicet de petra de Nanto videlicet imago Sancte Lucie in medio et Sancti Sebastiani a dextris et Sancti Rochi a sinistris, que etiam caret pede sinistro et crura seu tibia destra que sunt confracta et desuper statua seu imago lapidea beate Marie que statue seu imagines sunt deformes, et parum decentes, et corrupte

Gregorio Barbarigo trovò la chiesetta “pene derelicta”, ma a turbare la sua sensibilità fu soprattutto la statua del *San Sebastiano* “cum nuda appareat”, tanto che sospese la celebrazione delle sacre funzioni sinché non si fosse posto rimedio⁸⁸. Fu allora presa la decisione di rimuovere la pala e di ricoverarla nella sacrestia sostituendola con una semplice tela raffigurante i tre Santi. Le misure adottate non risultarono però sufficienti se, nel 1747, anche il vescovo Carlo Rezzonico, futuro papa Clemente XIII, “vetuit omnino celebrari in hac Ecclesia” e pretese la definitiva rimozione della ‘impudica’ statua del santo martire che, a quel punto, venne completamente scalpellato⁸⁹.

Per quanto riguarda la pala di Vangadizza di Legnago, dove la famiglia di Giovan Battista Cavalcaselle aveva delle proprietà e una casa nella contrada che dai Cavalcaselle prende il nome⁹⁰, disponiamo di minori informazioni. Sappiamo tuttavia che era collocata sull’altare dell’antica chiesa, orientata e ben più piccola dell’attuale, dipendente – come lascia intuire lo stesso toponimo – dall’abbazia camaldolese della Vangadizza a Badia Polesine⁹¹. Dal suo sito originario l’ancona fu smantellata in seguito ai lavori di rifacimento che, nell’Ottocento, riconfigurarono completamente l’edificio, per il quale, nel 1880, fu pure acquistata, dalla parrocchiale di Villafranca di Verona, l’altare maggiore settecentesco in marmi policromi⁹². Ricoverati nella prima cappella entrando in chiesa sulla sinistra, ove era custodito un tempo il fonte

etiam ex vi aquarum seu imbrum ex colle seu terra extrinsecus altiore decurentium quibus per sepe inundatur ipsa ecclesia” (ACVPd, *Visitationes*, b. XIII, c. 20, in Callegari 1928, pp. 364-366).

⁸⁸ “[...] statuas de novo ornari et labefactatas refici et precipue divi Sebastiani, quam melioribus ornamentis honestius vestiri mandavit cum nuda appareat” (ACVPd, *Visitationes*, b. XLI, cc. 13v-14r in Callegari 1928, p. 368).

⁸⁹ L’interdizione alle celebrazioni sarebbe stata in vigore “usque amoveatur ab eadem sacristia simulacrum, quod in ea invenit, prorsus indecens” (ACVPd, *Visitationes*, b. LXXXIX, c. 275r, in Callegari 1928, p. 368).

⁹⁰ Rossi 2011, p. 23.

⁹¹ Alla potente abbazia della Vangadizza, fondata nel X secolo, alle dirette dipendenze della Santa Sede e soppressa sul finire del XVIII secolo con risoluzione del Senato Veneto, che ne decretò pure l’incameramento dei beni, afferivano in passato varie parrocchie del Veneto, per lo più nell’attuale provincia di Rovigo. Sulla Vangadizza si veda Vedovato 2001.

⁹² Le vicende dell’altare maggiore, innalzato nel 1759 con il contributo della comunità di Villafranca di Verona, e quindi traslato a Vangadizza di Legnago a spese dei fedeli del luogo, sono riassunte in due iscrizioni poste presso il medesimo altare: “D.O.M. / PIORVM ELEMOSYNIS / VILLAE FRANCAE / QVORVM NOMINA SCRIPTA / SVNT IN COELIS / HOC ALTARE / DICATVM EST / MDCCLIX” e “PIORVMQUE SVMPTIBVS / VANGADITIAE / IN HANC ECCLESIAM / TRANSLATVM / MDCCCLXXX” in Boscagni 1988, vol. II, pp. 457 e 590.

battesimale, i rilievi, ignorati dalla letteratura specialistica, sono citati unicamente nella guida e in pubblicazioni dedicate alla storia della comunità locale e del Legnaghese⁹³. La cuna con l'*Eterno benedicente*, già finita sopra l'ingresso della chiesa, è ora murata, benché da esso disgiunta, sulla stessa parete cui è ancorato, in una posizione assolutamente incongrua, a oltre due metri da terra, il trittico cui doveva essere collegata (fig. 476). Questo è suddiviso appunto in tre campi della medesima ampiezza che ospitano rispettivamente, la *Madonna con il Bambino in trono*, nel mezzo, e, ai lati, quattro santi. In posizione rilevata rispetto al fondo, troviamo, sulla sinistra, *Sant'Antonio abate* con il campanello in mano e la mitria calzata sul capo, mentre, sulla destra, è *San Sebastiano* legato ad una colonna di cui scorgiamo appena il capitello, sopra la sua testa nimbata. Leggermente arretrati in secondo piano, sono poi due *Santi*, dall'aspetto abbastanza convenzionale di giovani cavalieri, qualificati dagli attributi, non meno generici, della palma e della spada: si tratta, con ogni evidenza, dei martiri *Fermo e Rustico*, il cui culto ha una connotazione geografica ben precisa ed è legato al Veronese, dove è radicato tanto nel capoluogo quanto nella diocesi (fig. 477)⁹⁴.

Benché abbiano patito vicende complesse che ne hanno compromesso pesantemente la conservazione, le due pale non mancano di offrire dati utili a una loro adeguata lettura e collocazione stilistica, individuata e già chiarita, per l'esemplare dei Colli Euganei, dal succitato Callegari⁹⁵. Entrambe, oltre ad avere una conformazione analoga, sembrerebbero persino potersi ricondurre alla medesima bottega date le palmari similitudini che le apparentano: dai dettagli decorativi di lesene, pennacchi, catini absidati delle nicchie (figg. 478-479), alla conformazione delle Madonne, sino alla scelta di presentare i *Santi Sebastiani* legati ad una colonna della quale, completamente celata dalla loro figura stante, affiora solo il capitello sommitale sopra la testa dei martiri. Questi dovettero condividere, in un certo senso, pure la disapprovazione delle autorità ecclesiastiche, incappando nella loro censura: più drastiche le soluzioni prese a Rusta, dove del Santo non rimane che l'impronta, più *soft*

⁹³ Simeoni 1954, p. 303; Boscagin 1956, p. 76; Rossi 2005, p. 16; Rossi 2011, pp. 10-11, 16.

⁹⁴ L'iconografia dei due giovani Santi è stata fraintesa per cui, anche nel recente passato, in quelli scolpiti nel pannello di sinistra si riconoscevano inspiegabilmente "due vescovi (forse San Martino e San Zeno)", mentre, in quelli di destra, "San Sebastiano e San Lorenzo" (Rossi 2011, p. 16). A proposito dei Santi Fermo e Rustico e della devozione a loro prestata nella città e nel territorio scaligeri si vedano Golinelli 2004 e, nella medesima sede, Zivelonghi 2004.

⁹⁵ Callegari 1928, in part. pp. 362-381.

l'operazione a Vangadizza dove l'aggiunta di una sorta di borsellino piumato inguinale, per meglio coprirne le *pudenda*, pare aver tramutato il romano Sebastiano in un nativo americano oppure in uno scozzese rimasto privo del suo kilt ma non del tradizionale *sporran* di corredo.

Entrambi i manufatti si avvicinano linguisticamente al fare di Pietro Lombardo, all'attività giovanile del quale Adolfo Callegari aveva ritenuto di riferire la *Vergine* a mezza figura nella lunetta di Cinto. Paternità forse troppo nobile questa, ma è indubbio che tanto la Madonna dell'oratorio sui Colli Euganei quanto quella in trono della pala legnaghesa rinviino allo scultore di Carona. Il loro tipo femminile, infatti, dall'ovale pieno con il mento arrotondato, le palpebre pesanti, le labbra tumide, l'espressione un po' sospesa, tra l'accigliato corrucchio e un più accostante sorriso, assieme ai corsetti elegantemente decorati e perlinati sfoggiati dalla *Madonna* di Vangadizza e dalla *Santa Lucia* nella chiesetta di Rusta, anche se di fattura meno eletta e più legnosa, sono gli stessi, ad esempio, delle *Virtù* nel cenotafio del doge Nicolò Marcello, eseguito dal maestro di Carona negli anni Ottanta del XV secolo per la chiesa veneziana di Santa Marina ed oggi ricomposto nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo (figg. 480-481)⁹⁶. Le due ancone di terraferma documenterebbero dunque di quell'ampio e variegato filone che, segnato dal dilagante gusto ispirato al Lombardo e primariamente alle sue prove nella città del Santo, negli ultimi tre decenni del Quattrocento, interessò, avendo una significativa eco pure sul suolo berico (sch. 29, 33, 34), il Basso Padovano e il Basso Veronese, dove sussistono altre significative testimonianze scultoree afferenti a questa medesima temperie. Emblematici in tal senso sono l'elegante portale di Palazzo Mavagnin Foratti che, affacciato su via Matteotti entro la cinta turrata di Montagnana, in provincia di Padova, ripropone *en miniature* l'inquadratura architettonica del *Monumento Roselli* al Santo (figg. 482-484), spingendosi ben oltre la generica moda lombardesca diffusa allora in quest'area geografica⁹⁷, e la custodia degli olii santi, murata nell'andito che dalla sacrestia conduce al coro del duomo di Cologna Veneta, in provincia di Verona (fig. 485). Qui il riferimento all'opera di Pietro si fa meno stringente, stemperandosi in una vulgata più goffa e corsiva, fra le righe della quale par

⁹⁶ Per il *Monumento al doge Marcello* si veda ora A. Markham Schulz in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo...* 2012, pp. 150-157, sch. 29.

⁹⁷ Per l'opera e il suo inquadramento nell'architettura residenziale montagnese del Rinascimento si veda Sambin De Norcen 2006, in part. pp. 136-139.

di cogliere ancora – nei volti ugualmente paffuti degli angeli e nei modi di concepire e trattare i panneggi – la persistenza di certe sigle care ai prolifici lapicidi della vicina Valle del Chiampo e alla loro cultura figurativa (figg. 486-487)⁹⁸.

III.4. Non solo Giovanni de' Fondulis: spigolature sulle terrecotte rinascimentali nel Vicentino.

Diretta emanazione della Padova postdonatelliana è anche l'interessante nucleo di terrecotte, risalenti ad un arco cronologico compreso tra il tardo Quattro e il primo Cinquecento, conservate in vari centri della provincia berica: un insieme non vastissimo e tuttavia meritevole della considerazione che gli ha opportunamente riservato Chiara Rigoni, la quale ha da tempo preannunciato un contributo volto a far luce su tale manifestazione artistica, dove verranno resi noti vari lavori, ad oggi sconosciuti, e da lei avvicinati nel corso della sua decennale attività presso la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza. Rinviando necessariamente al contributo della studiosa, di ormai imminente pubblicazione⁹⁹, in questa sede, lungi da qualsiasi pretesa di assolutezza e di esaustività, si vogliono solo richiamare in breve e in ordine sparso, unitamente a qualche inedita segnalazione, i lavori già noti, che s'impongono all'attenzione in virtù della loro appartenenza e contemporaneità a una vicenda figurativa comune rispetto ai due esemplari fittili schedati nel catalogo allegato a questo capitolo (sch. 4, 22) e ad altri manufatti vicentini, espressione di quel 'rinascimento di pietra', oggetto specifico dello studio che trova qui compimento.

Anche in assenza di una precisa ricognizione sul campo quale quella che ci offrirà l'atteso saggio della Rigoni, si può sin d'ora affermare con serenità come, a differenza della scultura lapidea, con la quale si cimentarono artefici per lo più 'foresti' ma che, naturalizzati vicentini, eseguirono i loro lavori *in loco*, le terrecotte rinvenibili in terra

⁹⁸ Negri 2015. Sul duomo di Santa Maria Nascente di Cologna Veneta e sul suo ricco patrimonio artistico, fatto sia di importanti pale d'altare, tra cui si annovera anche l'*Adorazione dei Pastori* – ultimo lavoro firmato e datato da Bartolomeo Montagna (1522) –, sia di raffinati paramenti liturgici e preziose oreficerie sacre si veda da ultimo Maccagnan 2006.

⁹⁹ Rigoni c.d.s.

berica siano generalmente di importazione, inviate dalle botteghe operanti a Padova. Nel solco del capitale magistero di Donatello, infatti, parallelamente alla toreutica che tanto significò per il capoluogo euganeo – allora capofila fra i centri della Penisola nella confezione di bronzetti e di oggetti d’uso in bronzo –, fiorì nella città d’Antenore, soprattutto negli ultimi decenni del Quattrocento e per qualche lustro ancora nel nuovo secolo, una vivace e variegata produzione plastica in argilla¹⁰⁰. Produzione che fu altamente apprezzata negli ambienti colti dello Studio per le sue valenze antiquarie, per altro condivise con la bronzistica, e per il fatto di potere essere considerata la tecnica più antica, quella impiegata da Dio stesso nella creazione, la ‘madre della scultura’, come la definì, nel suo trattato *De Sculptura*, l’umanista salernitano Pomponio Gaurico. Questi, studente presso l’ateneo patavino all’alba del Cinquecento, frequentava in città docenti e letterati ma soprattutto, da plastificatore e bronzista dilettante quale era, gli scultori, *habitué*, insieme ai suddetti professori, del suo *atelier* privato¹⁰¹.

A tale generale tendenza parrebbero sottrarsi le due terrecotte già sull’altare maggiore dell’antica chiesa di Pievebelvicino e ora nella nuova parrocchiale del paese, costruita negli anni Sessanta del secolo scorso in questa frazione del comune di Torrebelvicino, sede in passato, come lascia intendere il toponimo, di una pieve – la matrice dell’intero territorio scledense –, la cui importanza finì eclissata dalla progressiva affermazione socio-economica e politica della vicina Schio a partire dall’età tardomedievale, e quindi, in maniera sempre più decisa, in epoca moderna e contemporanea (figg. 488-490). Se per il *Cristo in pietà* (sch. 22) sono stati proposti i nomi di Giammaria Mosca, operoso tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento a Padova, con qualche ‘incursione’ veneziana, prima del suo definitivo trasferimento in

¹⁰⁰ Sulle peculiarità e sulla fortuna del bronzetto a Padova tra Quattro e Cinquecento vasta è la letteratura: si vedano dunque le efficaci sintesi proposte, negli ultimi anni, da Gasparotto 2008 e Motture 2008, cui si aggiunga, per una panoramica più generale, quella di Leithe-Jasper 2013, con nutrita bibliografia, aggiornata alla data. La complessa materia della scultura fittile a Padova in quegli stessi decenni è stata recentemente oggetto di un completo e attento riesame da parte di Gentilini 1996 e *Id.* 2008, con brillanti intuizioni già presentate dallo studioso nell’ampia scheda-saggio in *Dal Trecento al Seicento...* 1991, pp. 61-76, sch. 9. Della terracotta padovana, delle opere superstiti nella città e nella provincia euganee si è occupata anche Giuliana Ericani 2009. Sulle maestranze attive a Padova nel campo della modellatura e dell’arte fusoria si considerino pure Baggio 2000 e Baldissin Molli 2000 nonché Motture 2006.

¹⁰¹ “Plasticem tamen ipsam Chaldaeus Moses antiquissimam est testatus, haud equidem inepte, cuius auctor Deus ipse primus extiterit: neque vero aliter videri debet quam optimum eum fuisse plastam, qui hos tam admirabiliter mundos ita formavit. Tanta vero plasticæ huius auctoritas, ut eam nonnulli sculpturae matrem appellarint” Gaurico 1504, ed. 1999, p. 246. Sull’umanista Pomponio Gaurico si veda Bacchelli 1999.

Polonia alla corte reale di Cracovia¹⁰², e di Giovan Giorgio Lascaris, fregiantesi del colto pseudonimo di Pirgotele, tuttora fra i protagonisti più sfuggenti nel panorama della scultura veneta a cavallo di XV e XVI secolo, attivo a Venezia, dove appare legato all'*équipe* dei Lombardo, e poi lungamente nella città del Santo¹⁰³, per la matronale *Madonna con il Bambino in trono* si è invece proposto, non senza valide ragioni, di guardare ad un maestro locale, attivo sul finire del Quattrocento nell'Alto Vicentino. Come ha opportunamente evidenziato Giancarlo Gentilini studiando uno stucco raffigurante il *Cristo in pietà sorretto dalla Madonna* e passato di recente sul mercato antiquario (figg. 491-492)¹⁰⁴, l'assai venerato simulacro fittile di Pieve, leggendariamente ritenuto "opra del celebre Santo" Prosdocimo, il primo ad evangelizzare queste località¹⁰⁵, e oggi conservato in una teca ottagonale sopraelevata alle spalle dell'altare nella moderna parrocchiale del borgo, può essere accostato con qualche profitto non tanto al summenzionato Mosca, candidato da Giuliana Ericani, con i modi del quale la nostra scultura ha davvero poco in comune¹⁰⁶, quanto alle statue mariane, in pietra policromata, di Girolamo Vicentino. Questi, nel 1490, siglava "Opus Hieronimi Vice" la *Madonna della Neve* nel santuario della Fratta di Carrè e, in quel medesimo torno di anni, eseguiva pure quella della chiesetta di Santa Maria del Cengio a Isola Vicentina, più solenne e aristocratica nel portamento e caratterizzata da un leggero scarto verso destra che contribuisce a mitigarne la frontalità, suggerendo pure la sensazione di un moto avvolgente e di indubbia eleganza, assente nella statica ieraticità,

¹⁰² Su Giammaria Mosca, detto il Padovano, si veda principalmente Markham Schulz 1998.

¹⁰³ L'attività di Giovan Giorgio Lascaris detto Pirgotele è stata riconsiderata negli anni scorsi, trovando una più chiara definizione, in Bacchi 2004-2005, cui si rinvia anche per la sintesi di letteratura e bibliografia precedenti. Sulla fortuna critica del *Cristo in pietà* di Pievebelvicino si veda la sch. 22 del catalogo in chiusura al presente capitolo.

¹⁰⁴ G. Gentilini, in *Arredi, Mobili e Dipinti Antichi...* 2011, pp. 260-261.

¹⁰⁵ La citazione è tratta dall'ottava 56 de *I pregi di Pieve*, poemetto dedicato a Pievebelvicino dal sacerdote Giovanni Battista Tessari (1760-1851), per il quale si rimanda alla sch. 22 del catalogo in chiusura al presente capitolo: "A riguardar alfin entra il tesoro / nel mezzo dell'altar devoto e santo / che conservasi intatto qual alloro / da che per opra del celebre Santo / a noi lasciato fu fra 'l concistoro / di simulacri celebri ed alquanto / l'antichitade sua dalla figura / dimostrata ci vien senz'altra cura" (G. B. Tessari 1790 in *I Pregi di Pieve...* 2010, p. 70).

¹⁰⁶ Ericani 1999, pp. 75-76.

un po' imbambolata, della *Vergine* carradiense (figg. 493-495)¹⁰⁷. Stringenti sono le affinità di ordine stilistico e tipologico tra le *Madonne* ora richiamate: ricorrono in tutte e tre il plastico vigore delle mani, grandi, poderose e articolate geometricamente; il panneggio dei copiosi manti che le rivestono, risolto in pieghe larghe, secche e spezzate; il velo che cade con una fitta plissettatura sull'alta fronte per poi avvolgersi, nelle statue di Pieve e di Carrè, in morbide pieghette attorno al collo; la costruzione dei volti, nitida e pulita, con le palpebre semichiusure e lo sguardo rivolto al piccolo Gesù (figg. 496-500). Benché la figura di Girolamo risulti autonoma e abbastanza ben connotata, la sua entità artistica resta, ad oggi, ancora misteriosa, dovendo escludersi sia l'insostenibile ipotesi di identificarlo con il già ricordato maestro Girolamo che nel 1445 firmava l'ancona tardogotica nel duomo di San Clemente a Valdagno¹⁰⁸, sia quella suggestiva, ma ugualmente poco verosimile, data l'assoluta mancanza di significative tangenze con i dipinti a lui riconosciuti, di scorgervi il pittore Girolamo di Stefano d'Alemagna che, documentato a Vicenza tra il 1481 e il 1510, avrebbe depresso il pennello per farsi scultore¹⁰⁹.

La convinta adesione al fare di Bartolomeo Montagna che le statue di Girolamo hanno in comune con buona parte della produzione dell'epoca a Vicenza, segnata, come ha più volte rilevato la letteratura, da strettissime consonanze con le coeve prove della scuola pittorica locale¹¹⁰, qualifica con ogni evidenza anche la *Madonna con il Bambino* di Pievebelvicino (fig. 501). Indipendentemente dall'ammissibilità di un suo diretto

¹⁰⁷ Le due statue non sono state considerate dalla critica che in tempi recenti. La prima menzione della *Madonna* di Carrè risale al resoconto della visita pastorale compiuta dal cardinale Francesco Pisani il 29 settembre 1563, di cui diede conto il Maccà 1815, XII, p. 170. Negli atti visitali si rammentava l'unico altare della chiesetta "cum figura beatae Mariae devotissima marmorea cum suis tobaleis et candelabris" (ACVPd, *Visitationes*, b. VI, cc. 42r-42v). La *Madonna* di Isola Vicentina, al centro del seicentesco altare, opera di Orazio Marinali (*Santa Maria del Cengio...* 1996, pp. 28-29), è attestata in chiesa sin dal 1513, quando sarebbe stata protagonista di una miracolosa lacrimazione di fronte alle violenze perpetrate dagli Imperiali ai danni della popolazione locale rifugiata nel luogo sacro dopo la campale battaglia di Vicenza, combattuta da Veneziani e Tedesco-Spagnoli presso La Motta di Costabissara, durante la Guerra di Cambrai, e conclusasi con una pesante sconfitta per le truppe della Serenissima (Barbarano 1762, VI, in part. p. 150). Sulle due sculture, che misurano rispettivamente cm 50 × 180 e cm 40 × 175, si veda Rigoni 1999b, pp. 81-86.

¹⁰⁸ Tale proposta si era affacciata in Zorzi 1926, p. 8. Sul maestro Girolamo attivo a Valdagno si veda il paragrafo III.I in questo capitolo.

¹⁰⁹ Puppi 1965, p. 158, nota 19. Sul pittore Girolamo da Vicenza si veda Casellato 2001 con bibliografia alla data.

¹¹⁰ Sulla questione, non nuova nella storiografia, si veda il punto tracciato in Rigoni 1999b, in part. pp. 81-86.

riferimento a Girolamo Vicentino, “personalità nuova” e dalle “notevoli capacità tecniche e sicuro temperamento” sulla scena scultorea berica al volgere del XV secolo¹¹¹, nella terracotta in esame, che riprende formule tipiche del catalogo montagnesco – lo zendado pieghettato sul capo, la monumentalità compositiva della figura, il segno duro del panneggio che si raccoglie in ampie falde squadrate fra le ginocchia di Maria (figg. 502-506) –, sembrerebbe dunque inverarsi una via tutta vicentina della plastica in argilla su cui, in base alle attuali conoscenze, è prematuro pronunciarsi in via definitiva ma sulla quale converrà tornare a riflettere.

Come anticipato, un’impronta marcatamente padovana hanno invece le altre prove fittili più e meno note del Vicentino: dall’inedito *San Pietro Martire* nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Calvene, nella fascia pedemontana settentrionale afferente alla diocesi di Padova, che ha patito, in epoca imprecisata, manomissioni importanti quali il troncamento della parte inferiore della figura per cui, a metà del secolo scorso, il parroco Giovanni Battista Xilo preferì ricoverarlo in un luogo più appropriato e “al sicuro dalla ingiurie del tempo” (fig. 507)¹¹², al *Compianto sul Cristo morto* nella parrocchiale di Sarmego, frazione di Grumolo delle Abbadesse, a est di Vicenza sulla strada per Padova, ora poco godibile, celato com’è dietro un pannello di vetro (fig. 508). Composto di sette figure a tutto tondo (figg. 509-510), il gruppo va accostato – giusta l’osservazione di Gentilini¹¹³ – al linguaggio di Domenico Boccasari, fra i principali plasticatori attivi nel capoluogo euganeo a fine Quattrocento, al quale, nel febbraio del 1495, il lapicida Giuliano di Ognibene appaltava l’esecuzione delle figure in terracotta per il dossale di San Nicola da Tolentino, che l’omonima fraglia gli aveva

¹¹¹ Rigoni 1999b, p. 85.

¹¹² Il 29 agosto 1950, il parroco di Calvene, scriveva all’Ufficio Arte Sacra della curia di Padova, intenzionato a ottenere l’autorizzazione per lo spostamento della statua quattrocentesca della *Madonna della Cintura* – che in questa sede s’è proposto di accostare al Maestro dei Boccasari (cfr. capitolo I del presente studio) – dall’altare della chiesa al piccolo sacello di San Marco dove sino ad allora era conservata “una statua in terracotta, del Quattrocento, artistica, ma sciupata col taglio e la asportazione della parte inferiore da parte di mani inesperte, rappresentante S. Pietro martire di Verona. Tale statua ha già pronta una nicchia in sacrestia dove è più al sicuro dalla ingiurie del tempo” (ASDPd, *Parrocchie, Fondo Antico, Calvene*, b. 79, fasc. Progetti arte sacra, 1950 prot. n. 237 C. 4 – “S. Cuore” statua scolpita in marmo da collocare su altare e nicchia già dedicato a la “Madonna della Cintura”). La terracotta misura cm 44 × 98.

¹¹³ Gentilini 1996, p. 38.

commissionato, in società con Luca di Gregorio, per la chiesa degli Eremitani¹¹⁴. Alle statue dei *Santi Filippo e Giacomo* nel tempio agostiniano patavino (figg. 511-512), attribuite a Giovanni Minelli prima che i documenti le restituissero al Boccalaro¹¹⁵, il *Compianto* grumolese era stato del resto avvicinato fin dal 1930, quando Giulio Fasolo, in un pionieristico contributo, vi aveva brillantemente riscontrato “non solo l’identico modo di ripiegare le vesti intorno al collo, la stessa maniera di trattare le barbe ed i capelli, ma anche gli stessi caratteri somatici delle persone: zigomi sporgenti, labbra grosse, arrotondate e ripiegate” (figg. 513-516)¹¹⁶. Attestato nell’ultimo decennio del secolo e impegnato nel 1501, in collaborazione con il miniatore padovano Giovanni Vendramin, a eseguire otto figure “de terra cotta” per il veneziano Alvise de Vitali¹¹⁷, il Boccalaro, identificabile con il “Domitium figulum” ricordato, insieme a “Nannum miniatorem” – evidentemente il suddetto Vendramin –, nelle pagine di Gaurico, è scultore della generazione successiva a quella di Giovanni de’ Fondulis, presso la cui bottega, accogliendo il felice suggerimento di Giancarlo Gentilini, avrebbe potuto operare¹¹⁸.

Plasticatore originario di Crema e figlio dell’orafo e intagliatore Fondulino, Giovanni si trasferì a Padova, dove le carte d’archivio lo ricordano dalla fine del settimo decennio del Quattrocento ma dove sarebbe giunto già in precedenza, forse in

¹¹⁴ Il contratto di allogazione tra la “fratalea Sancti Nicole” e “Julianus lapicida quondam ser Omneboni” e “Lucas quondam Gregorii” fu pubblicato da Piera Carpi 1931, in part. pp. 52-54 e pp. 86-87. Il documento con cui Giuliano di Ognibene ‘subappaltava’ a “Dominicus bocalarius” la materiale confezione delle statue in terracotta per l’altare venne pubblicato invece da Erice Rigoni 1932-1933, ed. 1970, in part. pp. 124, 133-134.

¹¹⁵ Per i documenti probanti la paternità del Boccalaro si veda la nota precedente. Per l’attribuzione delle statue a Giovanni Minelli si veda invece Fabriczy 1907, in part. pp. 62-67.

¹¹⁶ Fasolo 1930, p. 12.

¹¹⁷ Al 3 maggio 1501 risale il contratto per la realizzazione delle otto figure di terracotta di cui tre, “de tota relevatione”, avrebbero raffigurato il *Cristo risorto fra la Madonna e San Ludovico* e sarebbero state alte cinque piedi ciascuna, mentre le restanti cinque, “de media relevatione”, dovevano rappresentare “duos angelos et tres iudeos”. Il mese successivo, il 14 giugno, Giovanni “adminiatori” e Domenico “Bocchalaro” venivano pagati per il loro lavoro. In quello stesso giorno, Alvise Vitali si accordava con il lapicida Giuliano di Ognibene per la realizzazione di una cappella “de lapidibus de Nanto albo” nella chiesa di San Stae a Venezia: è dunque più che probabile che le statue fittili fornite dalla coppia Boccalaro-Vendramin fossero destinate a quel perduto complesso. A rogare i rispettivi atti, sulle carte di un medesimo registro, fu il notaio Aldrighetto Valsugana (Sartori 1989, pp. 175, n. 85 e 201, n. 217).

¹¹⁸ Gentilini 2008, p. 61. A Gentilini si deve anche la proposta di identificare in Domenico Boccalaro e Giovanni Vendramin rispettivamente il ‘Domizio figulo’ e il ‘Nanni miniatore’ dei quali scrisse Pomponio Gaurico (Gentilini 1996, in part. pp. 38-40 e 46, nota 74). Sul Boccalaro si consideri anche Ericani 2009, in part. 114-116. Su Giovanni Vendramin si veda invece Mariani Canova 1988.

conseguenza del bando che colpì oltre un centinaio di famiglie di parte ghibellina – ascendenza comune tanto alla schiatta del de' Fondulis quanto a quella della moglie Clara Zurla, appartenente ad una delle antiche casate della nobiltà cremasca –, cacciate dalla città lombarda nel 1452 con provvedimento del governatore Andrea Dandolo¹¹⁹. La fisionomia dell'artista è stata chiarita solo ultimamente dopo che attorno al suo nome è andato aggregandosi, dapprima su base eminentemente stilistica e poi con l'avallo di dirimenti prove documentali, rinvenute già da qualche tempo e oggi finalmente pubblicate da Giuliana Ericani¹²⁰, quel *corpus* di opere, coerente e sempre più cospicuo, riunito in passato attorno alla presunta produzione fittile dello scultore Giovanni Minelli, figura di primo piano nella Padova dei decenni a cavaliere fra XV e XVI secolo ma attestato unicamente come lapicida¹²¹. Al de' Fondulis, che ebbe un raggio di attività piuttosto vasto, dipanatosi tra il capoluogo e il contado euganei, con le prime opere documentate che risalgono al 1469 e sono le perdute pale d'altare in pietra di Nanto e terracotta dipinta per Santa Maria delle Grazie a Este¹²², si deve il *Battesimo di Gesù con angeli tra i profeti Davide e Isaia* ora al Museo Civico di Bassano del Grappa, ma eseguito per l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista, nel cuore della cittadina veneta, documentato e databile con certezza al biennio 1474-1475 (sch. 4).

In quei medesimi anni, è provata la presenza a Vicenza del fratello e del nipote di Giovanni: Bartolomeo di Fondulino, che nel 1471 prese in affitto una casa e che s'immatricolò, insieme al figlio Vincenzo, alla locale fraglia degli orefici¹²³. La loro permanenza in città fu continuativa e si protrasse almeno sino all'alba del nuovo secolo quando, il 6 febbraio 1506, i due s'impegnavano a confezionare, per Bartolomeo

¹¹⁹ Verga Bandirali 1997, p. 585.

¹²⁰ Per Giovanni de' Fondulis, oltre a Verga Bandirali 1997, si vedano, soprattutto per l'attività padovana, Gentilini 2008 e i vari contributi di Giuliana Ericani, più volte tornata sul tema: Ericani 1999, in part. 60-68, *Ead.* 2009, in part. pp. 109-114 e *Ead.* 2015.

¹²¹ La complicata e annosa questione è ora ripercorsa da Giuliana Ericani 2015, alla quale si rimanda per una sintesi della vicenda critica e della bibliografia relativa. Si veda poi anche, specie per la bibliografia specifica sul Minelli, quanto richiamato alla sch. 4 del catalogo in chiusura al presente capitolo.

¹²² Sartori 1989, pp. 189-190, n. 140. Sulle tre ancone "parte de piera da Nanto et parte de terra cotta" si veda da ultima Ericani 2009, pp. 111-112 e *Ead.* 2015, pp. 75-76, con bibliografia alla data.

¹²³ Il barbiere Dionisio del fu Giovanni affittava a "Magistro Bartholomeo aurifici de Fondelinis de Crema habitatori Vincentie" una casa in via Della Pozza (ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4745, alla data 19 gennaio 1471, in Zorzi 1961, p. 112). Scorrendo la matricola di mestiere s'incontrano, tra gli affiliati, i nomi di "Bartholameus de Fondelinis de Crema" e di "Vincentius filius Magistri Bartholamei de Crema" (BBVi, *Statutum Aurificum*, ms. 178, cc. 8v-9r).

Beltramini, un calice d'argento dorato¹²⁴. È questo, ad oggi, il solo lavoro documentato a Vicenza dell'orafo cremasco al quale Giuliana Ericani ha voluto da ultimo riferire il gruppo in pietra tenera raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i Santi Cristoforo e Vincenzo* nelle collezioni del locale Museo Civico (inv. S 119-121), risolvendo così, in favore di Bartolomeo, l'ipotesi di una paternità fonduliana delle sculture che, affacciatasi al principio degli anni Sessanta del Novecento, ha, di fatto, preso piede nella successiva storiografia, incerta però sui nomi dei più noti Giovanni e di suo figlio Agostino de' Fondulis (figg. 517-519)¹²⁵. Malgrado le tre statue, fino alla metà del secolo scorso sopra il portale della facciata dell'oratorio cittadino di Santa Maria e San Cristoforo annesso all'ospedale di San Marcello¹²⁶, siano difficilmente valutabili a causa del mortificante stato conservativo in cui versano – danneggiate in più punti, presentano una superficie assai dilavata che ne compromette di molto la leggibilità –, e nonostante una simile prospettiva critica sia andata progressivamente a sfumare come emerge nella recente scheda di Matteo Ceriana alla quale si rinvia per una sistematica rassegna della vicenda attributiva dei pezzi¹²⁷, per loro converrà insistere sullo spiccato carattere lombardo, recuperando alcune valide intuizioni apparse in vari scritti. Già Pietro Paoletti, che per primo si occupò dei tre simulacri vicentini, vi colse una sostanziale consentaneità alle “maniere di qualcuno degli scultori del Rinascimento che operarono in quello sfarzoso Museo dell'arte lombarda che è la Certosa di Pavia”, e Adolfo Venturi, su quella medesima scia, propendeva per uno “scolaro dell'Amadeo, probabilmente uno che gli fu collaboratore nella cappella Colleoni”¹²⁸.

¹²⁴ ASVi, *Notarile*, Francesco Zanecchini, b. 5365, cc. 35r-v, trascritto integralmente in Zorzi 1961, p. 112.

¹²⁵ Il riferimento all'ambito dei de' Fondulis per le statue già sulla facciata dell'oratorio di San Marcello si delineò nella scheda ad esse dedicata da Franco Barbieri nel catalogo dei dipinti e delle sculture del Museo Civico di Vicenza nel 1962 (Barbieri 1962, I, pp. 241-246). A sostenere l'attribuzione a Giovanni furono Puppi 1976, p. 153, e, con una comunicazione al museo, Wanda Terni de Gregori (cfr. Barbieri 1962, I, p. 242); in favore del figlio Agostino si espressero invece Giuseppe Fiocco (cfr. Barbieri 1962, I, p. 242), nonché, in anni a noi più prossimi, Cecilia Corradi Galgano 1996, pp. 71-72. Incerte sulla paternità di Agostino Sandrina Bandera 1997, p. 182, sch. 18, e pure Giuliana Ericani 1999, pp. 67-68, la quale, in quell'occasione, tendeva per altro ad escludere la paternità di Bartolomeo de' Fondulis, che ora invece sostiene (cfr. Ericani 2015, pp. 73-75).

¹²⁶ Per l'oratorio di San Marcello si veda Barbieri 2008 con bibliografia alla data.

¹²⁷ M. Ceriana in *Catalogo Scientifico delle Collezioni III...* 2005, pp. 72-75, sch. 34-36.

¹²⁸ Paoletti 1893, vol. II, p. 159; Venturi 1908, p. 982.

Benché non considerate nell'ultima ricognizione di Giuliana Ericani sull'attività in terra veneta di Giovanni de' Fondulis e affini, seguendo il cauto quanto opportuno suggerimento di Aldo Galli¹²⁹, più pertinenti per un'eventuale responsabilità di Bartolomeo de' Fondulis ai piedi di Monte Berico sembrano le due statue, eseguite in terracotta e non, come si è sostenuto sino ad ora, in pietra, che rappresentano i *Santi Andrea e Giacomo*, ai lati dell'altare del Buon Pastore, nel mezzo della navata destra della chiesa di San Pietro (figg. 520-522)¹³⁰. In posizione stante, i due *Apostoli*, sistemati su basamenti squadrati entro nicchie absidate, mostrano un'impostazione più pacata e un *ductus* meno arrovellato nella modellazione rispetto al de' Fondulis del *Battesimo* bassanese, ma agevolmente accostabile alle prove della fase più matura e finale nella carriera dell'artista in cui certe forzature nervose dei lavori giovanili si allentano e si registra una sterzata in senso più classicheggiante, testimoniata in modo esemplare dalla nobile testa del *San Giovanni evangelista* del Museo Civico di Padova, "degnata di un marmo romano" (figg. 523-524)¹³¹. Certo la conduzione dei due Santi vicentini appare meno geniale e forse pure meno sciolta, ma non per questo inconciliabile con il gruppo fittile patavino, tanto più che molteplici sono le analogie tra le sculture: le orbite sono similmente infossate, le barbe e le capigliature ugualmente trattate a ciocche dense e svirgolate, mentre il libro, esibito a Vicenza da *San Giacomo*, è una puntuale riedizione, con la stessa semplice decorazione della legatura e le stesse borchie circolari agli angoli e al centro dei due piatti della coperta, di quello dell'*Evangelista* padovano (figg. 525-526). Non sarà inutile ricordare inoltre come Bartolomeo de' Fondulis, nel 1490 – e dunque ad una cronologia che ben si adatta alla

¹²⁹ A. Galli in *Rinascimento e passione...* 2008, p. 255, sch. 9. I *Santi Apostoli* in San Pietro erano stati accostati ai modi di Giovanni Minelli, al quale, andrà ricordato, sino a non molto tempo fa si attribuiva buona parte della produzione fittile padovana del secondo Quattrocento, da Giulio Fasolo 1934a p. 21. Una proposta avveduta ma destinata a scarsa fortuna nella letteratura successiva (cfr. nota seguente).

¹³⁰ Come statue in pietra locale, i *Santi Apostoli*, che misurano entrambi cm 60 × 180, sono stati pubblicati da Arslan 1956, p. 143, sch. 970-971 ("mediocri opere forse della seconda metà del Cinquecento") e da Barbieri 1968, p. 21. Franco Barbieri, che in un primo momento vi ravvisava una "pesantezza arcaizzante non lontana da sigle quali vedremo proprie di un Girolamo Pittoni" (Barbieri in Menato, Barbieri 1970, pp. 74-75), tornando sulla questione, preferiva sospendere il giudizio in "attesa di più convincenti argomenti" (Barbieri 1996, pp. 77-78).

¹³¹ Gentilini 2008, p. 63. Come Giancarlo Gentilini, che data le statue del *Cristo con i Santi Pietro e Giovanni evangelista* del museo di Padova intorno al 1490 (Gentilini 2008, p. 62), anche Aldo Galli propende per una loro collocazione cronologica all'"estremità della parabola di Giovanni de' Fonduli" (A. Galli in *Rinascimento e passione...* 2008, p. 255, sch. 9). Sulle tre sculture si veda da ultimo M. De Vincenti in *Donatello e la sua lezione...* 2015, pp. 106-107, sch. 31.

messa in opera delle due statue in terracotta, legata verosimilmente alla risistemazione della chiesa di San Pietro riconsacrata nel 1496¹³² –, risultasse risiedere proprio “in burgo Sancti Petri”, ossia nello stesso quartiere dell’edificio ecclesiale in cui si conservano le statue¹³³.

Alla cerchia familiare dei de’ Fondulis andrebbe infine ricollegata un’altra opera nel Vicentino: l’ancona in pietra tenera, con evidenti tracce della primitiva finitura policroma, sul secondo altare di sinistra nella parrocchiale di Nanto, ma in origine sull’altar maggiore dell’antica pieve a mezza costa sul colle soprastante¹³⁴. Organizzato in due ordini sovrapposti con un eminente fastigio timpanato, recante il millesimo 1509 e raccordato alla trabeazione sottostante da volute laterali, il dossale ha il campo centrale spartito in tre nicchie a conchiglia da paraste con capitelli corinzieggianti (fig. 527). Ricco è il corredo di ornati di sapore squisitamente classico: dagli aggraziati racemi vegetali e candelabre con mascheroni grotteschi dei piedritti, alla coppia di sfingi affrontate e alle teste di montone e di cavallo desinenti in girali fogliati dell’architrave, sino ai profili clipeati delle volute, elementi ornamentali, questi, spesso impiegati nelle facciate di palazzi a Vicenza come, in particolare, a Padova (figg. 528-530)¹³⁵. Sulla predella, nelle specchiature dei plinti alla base dei pilastri, una scritta, incisa in eleganti capitali all’antica, ci svela il nome del suo autore: “ANTONIVS ANTICVS ARCHITECTVS ME REXIT” (figg. 531-534). Difficile che l’altare possa riferirsi, come s’era fatto in passato, all’Antonio di Donato da Como, segnalato dallo Zorzi fra i discepoli dei conterranei Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di

¹³² Sulle vicende costruttive della chiesa di San Pietro si veda Dani 1996, in part. 22-25. Il quartiere di San Pietro poteva vantare, sin dalla prima metà del XV secolo, una peculiare vocazione alla produzione di manufatti fittili con laboratori specializzati donde uscivano stoviglie ma anche componenti architettonici in terracotta. La prima officina in questo senso era quella gestita da ‘Zanino dei Bocalotti’ cui si deve la commissione dell’omonimo gruppo scultoreo della *Madonna con il Bambino tra due angeli cerofori*, per il quale, datato 1415, si rinvia al capitolo I di questo studio.

¹³³ ASVi, *Notarile*, Ferretto Ferretti, b. 59 alla data 26 settembre 1490, in Zorzi 1961, p. 112.

¹³⁴ Oggetto sin dal Cinquecento di uno speciale culto, tanto che, per la devozione e per i miracoli avvenuti, vi erano appesi molti ex-voto “in tabellis et aliis pannis” (ACVVi, *Visitationes*, b. 03/555, c. 60r, alla data 6 settembre 1561), l’altare venne restaurato poco dopo la metà del secolo seguente a spese della locale comunità come risultava da un’iscrizione in semplici rime, oggi scomparsa, ma riportata dalle fonti: “Questo santissimo altare / l’hanno fatto reindorare / li uomini di commun / l’anno milleseicentosessantun” (Gasparini 1933, p. 27).

¹³⁵ Medaglioni simili appartengono al repertorio decorativo di edifici e portali ascrivibili alla scultura protorinascimentale vicentina per i quali si rimanda al capitolo II di questo studio. Sui medaglioni all’antica dei prospetti dei palazzi a Padova tra Quattro e Cinquecento si veda invece Banelli 1994.

Martino da Como, che la documentazione ci consente di seguire dal 1487 sino al 1512 tramandandocene però il nome legato solo alla fattura di dettagli e sagome architettoniche e da parte del quale si dovrebbe per di più immaginare l'impiego di un epiteto di sapore umanistico a sottolineare le tendenze, appunto, 'anticheggianti' della sua opera¹³⁶. L'ancona nantesse potrebbe essere assegnata più verosimilmente a chi 'Antico' era di nome, ossia all'Antonio di Giacomo Antico che, genero di Giovanni de' Fondulis, è attestato a Padova nella primavera del 1497, quando accettava la dote della moglie Caterina¹³⁷.

A suggerire di risolvere così l'annoso enigma circa l'identità dell'esecutore del dossale vicentino è stato Giancarlo Gentilini che ha inoltre giustamente osservato come Antonio, "lapicida seu sculptor imaginum, filius ser Jacobi Antici"¹³⁸, avesse con ogni probabilità ricevuto, accanto al padre e allo zio Zanino, entrambi lapicidi, una formazione da scultore in pietra, e avesse poi acquisito dimestichezza con l'arte della terracotta presso la bottega del suocero. Lo proverebbe la bella statua fittile di *Apostolo*, firmata sulla base "ANTONIO ANTICO", nelle collezioni del Worcester Art Museum in Massachusetts¹³⁹. Acquistata dal primo direttore dell'istituzione museale statunitense, Philip J. Gentner, che la pubblicò nel 1919 quale opera di Antonio Minelli, in ragione di analogie, in vero piuttosto epidermiche, con i summenzionati *Santi* del Boccalaro agli Eremitani, allora attribuiti a Giovanni Minelli, la scultura conserva evidenti tracce di policromia (fig. 535)¹⁴⁰. Di sicura provenienza patavina, essa non era necessariamente legata all'abbazia benedettina di Santa Giustina dove, nei giardini, se ne conserva sì una copia ma moderna, dovuta ad Antonio Penello: l'unico gesso sopravvissuto – perché

¹³⁶ Zorzi 1926, pp. 121-123. A risolvere la questione del nome con un riferimento ad Antonio di Donato da Como fu Magagnato 1952, p. 19. Assai prudente nel recepire tale proposta, Barbieri rilevava sin dal 1970 come le carte di archivio ci riferiscano di un Antonio dedito alla scultura decorativa e alla lavorazione di dettagli architettonici e come anche altri artefici, con il medesimo nome e con un'analogia provenienza lombarda, fossero affiorati in buon numero dalle indagini archivistiche dello Zorzi (cfr. F. Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, p. 61, *Id.* 1983, p. 26, *Id.* 1984, p. 38).

¹³⁷ ASPd, *Notarile*, Antonio Lion, b. 2177, c. 105r, in Sartori 1989, p. 170, n. 29. La scrittura notarile, redatta l'8 aprile 1497 e relativa alla dote di Caterina "quondam bone memorie magistri Joannis a Crema de Fondulis", è importante perché consente di fissare un *terminus ante quem* onde collocare la morte di Giovanni.

¹³⁸ ASPd, *Notarile*, Antonio Lion, b. 2177, c. 105r.

¹³⁹ Gentilini 1996, pp. 39-40, *Id.* 2008, pp. 61, 73, nota 16.

¹⁴⁰ Gentner 1919. L'inedita foto a colori permette di apprezzare bene quanto rimane della finitura policroma, pur non sapendo quanto di essa sia originale e quanto dovuto a successive ridipinture.

creduto erroneamente la rappresentazione di San Benedetto – fra quelli presenti nel laboratorio dell’artista e donati al monastero, nei decenni scorsi, dai suoi eredi (fig. 536)¹⁴¹. Interessante ed eclettica figura di scultore e modellatore, completamente ignorata dalla critica, il Penello, che operò nella Padova del tardo Ottocento e della prima metà del Novecento, non era nuovo a riproporre, nei suoi lavori, opere del Rinascimento, non solo locale, come chiariscono il monumento a Leandro Sotti, illustre clinico del nosocomio patavino, morto nel 1904, e quello, risalente al 1906, della famiglia Zamperoni che, entrambi al Cimitero Maggiore della città euganea, riprendono rispettivamente, proponendone una versione bronzea, la *Madonnina* fittile di Giovanni de’ Fondulis in Santa Giustina e la *Madonna di Torino* di Desiderio da Settignano alla Galleria Sabauda (figg. 537-541)¹⁴².

Sensibile alla lezione di Giovanni de’ Fondulis nella lavorazione rara e sorvegliatissima della lunga barba ruscillante e nelle incisioni a caratteri pseudo-cufici che decorano le vesti lungo i bordi, come già avveniva nel *Profeta Isaia* del *Battesimo* di Bassano del Grappa (sch. 4), l’*Apostolo* di Worcester s’avvicina ormai, “nel classicismo algido delle vesti solcate da pieghe asciutte e taglienti”, al fare di Andrea Riccio sullo scorcio del Quattrocento¹⁴³. Fare cui non disdicono neppure la *Madonna seduta con il Bambino* in terracotta, di provenienza vicentina e oggi al Louvre (RF

¹⁴¹ Su una possibile provenienza da Santa Giustina, in ragione della copia nei cortili dell’abbazia, si era espresso Gentilini 2008, p. 73, nota 16. La responsabilità del Penello per questa versione era chiarita già in Zampieri 2006, pp. 74-75. Per le informazioni sulla vicenda del gesso ed altre preziose notizie relative ad Antonio Penello sono grato ad Antonio Martini, nipote e omonimo del nonno artista.

¹⁴² Per la terracotta in Santa Giustina si veda la nota 49 di questo capitolo. Sulla *Madonna di Torino* si veda T. Mozzati in *Desiderio da Settignano...* 2007, pp. 200-202, sch. 16 con bibliografia alla data. Quanto ad Antonio Penello (1862-1950), scarse voci biografiche si trovano in Vicario 1994, p. 491 e in Panzetta 2003, vol. II, p. 687. In assenza di studi specifici sullo scultore, notizie più dettagliate circa la sua formazione, la sua attività e le sue opere si possono ricavare dal necrologio pubblicato, a firma di Oliviero Ronchi, sulle pagine de “Il Gazzettino” del 29 novembre 1950 (Ronchi 1950). Da qui apprendiamo della frequentazione da parte del Penello del laboratorio dello zio materno Slaviero, antistante alla basilica del Santo in quella che la tradizione vuole esser stata la casa di Donatello; dei suoi studi presso la Scuola d’Arte Pietro Selvatico di Padova nonché della maturazione ‘sul campo’ di quella sua speciale familiarità con l’arte della Rinascenza: Antonio curò, infatti, direttamente alcuni importanti restauri. Nel 1914, ad esempio, si occupò, sotto la direzione di Andrea Moschetti, del ripristino della decorazione scultorea della padovana casa Olzignani, in via Umberto I, attribuita dallo stesso Moschetti a Pietro Lombardo (Moschetti 1914, in part. pp. 1-17).

¹⁴³ Gentilini 1996, p. 40. Su Andrea Briosco (1470-1532) detto il Riccio per via della sua capigliatura, campione della bronzistica padovana sul finire del Quattro e nei primi tre decenni del Cinquecento, oltre alla monografia di Planiscig 1927 si vedano il profilo tracciato da Avery 2001 e, in particolare, i cataloghi delle mostre dedicate all’artista nel biennio 2008-2009 a Trento, città che gli diede i natali, e a New York: *Rinascimento e passione per l’antico...* 2008 e *Andrea Riccio. Renaissance Master...* 2008.

1170), ostinatamente riferita al pittore e incisore Benedetto Montagna in ragione della sigla “B M” riportata sul basamento che, recependo la ragionevole sottolineatura di Gentilini, bisognerà invece più realisticamente intendere soltanto come un’invocazione mariana (fig. 542)¹⁴⁴, e, soprattutto, quella nella parrocchiale di Campiglia dei Berici, comune della provincia di Vicenza alle propaggini meridionali della dorsale berica, ricollegata per altro ad una serie omogenea di Vergini fittili assegnate appunto al Riccio e datata all’ultimo decennio del secolo (fig. 543)¹⁴⁵.

Quanto alle statue di Nanto, i *Santi Giovanni Battista e Rocco*, nelle nicchie ai lati della più antica *Vergine con il Bambino* che, priva di riscontri immediati nel Vicentino, è stata attribuita alla mano di un artista di estrazione francese o comunque ispirato a modelli d’Oltralpe¹⁴⁶, sono molto più modeste dell’affascinante terracotta americana (figg. 544-546). Al di là però di certe durezza e di un impaccio di fondo, a riscattare i quali non giova certo l’impressione generale di un adattamento abbastanza maldestro dei simulacri alla situazione dell’altare, con l’aggiunta di un basamento più alto ai piedi del *Battista*, proprio quest’ultimo presenterebbe un richiamo – persino evidente secondo Marco Pizzo – all’*Apostolo* di Antonio Antico¹⁴⁷. In effetti, senza dubbio in un contesto di marcata semplificazione delle forme e di generale stemperamento dei toni e della carica patetica, particolarmente evidenti nella rigidità delle mani dalle giunture legnose e nell’espressione fiacca dei volti dei due *Santi* nantesi, sembra di poter ravvisare l’eco di certe soluzioni formali care al lessico fonduliano, come lo sbalzo delle corde del collo e i ciuffi lineari e filiformi di barba e baffi che lasciano scoperta la bocca (figg. 547-548). D’altra parte, se non tutto risulta tornare in pieno, bisognerà tenere presente anche una circostanza di non poco conto. L’altare, datato 1509, fu posto infatti in opera in un

¹⁴⁴ L’attribuzione della *Madonna* del Louvre a Benedetto Montagna, proposta già da Courajod 1882, in part. pp. 141-143, è stata ribadita da Puppi 1961 e riproposta pure nel recente *Les sculptures européennes...* 2006, p. 175. Assai più convincente appare tuttavia la lettura, tanto del monogramma “B M” quanto dei dati stilistici del manufatto, suggerita da Gentilini 1996, p. 40.

¹⁴⁵ La *Madonna* di Campiglia, ritrovata da Chiara Rigoni e pubblicata da Giuliana Ericani 1999, p. 68, è stata nuovamente presa in esame e ridiscussa alla luce di altri gruppi consimili da Giancarlo Gentilini 2008, in part. pp. 65-67.

¹⁴⁶ Già avvicinata in maniera poco persuasiva al “raffinato modulo di Antonino” da Venezia (Magagnato 1952, p. 16), la *Madonna* di Nanto è stata quindi ritenuta “opera di evidente ispirazione francese se non addirittura di mano di uno dei tanti oltremontani” da Wolters 1976, p. 98. Tale lettura è stata accolta anche in Rigoni 1999a, p. 34.

¹⁴⁷ M. Pizzo in *Dal Medioevo a Canova...* 2000, p. 121, sch. 44-46.

frangente non facile per la storia di questi luoghi, appena prima – è da credere – che si rivelassero nella loro reale portata gli esiti dello scoppio della Guerra di Cambrai e della pesante sconfitta subita dalla Repubblica di San Marco ad Agnadello il 14 maggio di quello stesso anno, con la conseguente ritirata delle truppe della Serenissima assestatesi ai confini delle lagune per difendere la Dominante, e l’invasione della Terraferma da parte degli eserciti nemici, e quando i rettori veneti di Vicenza, che di lì a poche settimane presenziarono il consiglio del 4 giugno, mostrandosi “tutti palidi e tremanti che parevano per apunto cadaveri esangui dai sepolcri tratti”, pronti alla fuga, “con li stivali et con li sproni a’ piedi, mandate prima le robbe loro a Venetia”, si apprestavano ormai a lasciare la città¹⁴⁸.

III.5. Catalogo.

Nelle pagine seguenti, il *corpus* di pale d’altare ed *Engelpietà* scolpite nel Vicentino fra l’ultimo quarto del Quattrocento e i primissimi anni del Cinquecento, ricostruito nel presente studio, viene proposto, per la prima volta, in forma di catalogo ragionato. Come si è già ripetutamente sottolineato, per le varie opere non si dispone, il più delle volte, di riferimenti documentari diretti e similmente avviene con la loro cronologia: per i vari esemplari si può allora proporre solo una datazione di massima e per di più molto spesso assai prossima – e quasi sovrapponibile – tra i singoli lavori. Si è dunque ritenuto di non seguire una scansione temporale e di presentare le schede, ove si sono sintetizzate le principali vicende storico-architettoniche dei vari edifici ecclesiali che ospitano le opere, in ordine alfabetico per località: il criterio topografico adottato pare tra l’altro funzionale a rendere da subito evidente la capillare diffusione di una simile tipologia di manufatti nel territorio.

¹⁴⁸ Le citazioni sono tratte dal racconto del patrizio vicentino Angelo Caldogno che, diarista filo veneziano, fu testimone oculare di quei fatti (cfr. Guérin Dalle Mese 1983, p. 165). Sulla Vicenza ‘post-Agnadello’ si veda Varanini 2011, in part. pp. 129-133. Il proseguire delle ostilità non avrebbe tardato ad arrecare lutti nella zona di Nanto particolarmente esposta alle scorrerie delle soldatesche, in ragione della sua vicinanza alla via di collegamento da Vicenza a Padova attraverso il corridoio naturale che corre fra i Colli Berici e quelli Euganei, al tempo costantemente percorso dalle milizie belligeranti. Nel maggio 1510, proprio a breve distanza dal borgo, si registrò uno dei fatti più cruenti di quegli anni: l’eccidio compiuto dalle truppe imperiali ai danni di quanti si erano rifugiati nelle grotte e ‘covoli’ della vicina Mossano di cui scrisse Francesco Guicciardini (sch. 18) e pure, ad un mese appena dai tragici fatti, il letterato Luigi Porto (Clough 2014, pp. 512-513).

1. Ancignano (frazione di Sandrigo)

Cerchia di Tommaso da Lugano e Martino da Como

Cristo in pietà

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 200 × 100

Ancignano, frazione di Sandrigo, chiesa parrocchiale di San Pancrazio, cappella invernale, altare

Bibliografia: Bullato 2000, p. 17; Pianezzola, Rigon 2006, pp. 148-150, 159; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, pp. 334-335.

Alla parete verso mezzogiorno dell'ex casa della dottrina, ora adibita a cappella invernale della parrocchiale di San Pancrazio di Ancignano, piccolo borgo nel comune di Sandrigo, è collocato un antico *Cristo in pietà*: scolpito nella morbida pietra dei Berici; sino al 2013, quando fu trasferito all'interno per ragioni di salvaguardia ed una migliore conservazione, era posto al centro del settecentesco frontone spezzato, di gusto *rocaille*, sopra il portale principale della chiesetta, appena discosta rispetto alla strada provinciale che da Vicenza conduce a Bassano¹.

L'aspetto attuale dell'edificio corrisponde, di fatto, a quello che esso assunse a seguito dei restauri nei primi anni del XVIII secolo quando l'arciprete Pace Miotti – stando al Maccà alla guida della parrocchia sin dal 1681² – chiese e ottenne dal vescovo vicentino Sebastiano Venier l'autorizzazione ad ampliare lo stabile, ovviando ai limiti di una capienza divenuta ormai insufficiente non solo per l'incremento demografico della comunità locale ma anche per la partecipazione alle celebrazioni dei fedeli del confinante villaggio di Soella, la cui chiesa era allora cadente³. La prima notizia riguardante San Pancrazio, ricordata come parrocchiale dalle *Rationes decimarum* del 1297 e del 1303, è però assai più remota e risale al 1186: al tempo, la chiesa era sottoposta alla giurisdizione del Capitolo della Cattedrale di Vicenza che ne eleggeva il

¹ In quella ubicazione è ancora riprodotto nelle fotografie a corredo di pubblicazioni anche molto recenti come Pianezzola, Rigon 2006, p. 159 e *All'ombra del Campanile...* 2009-2010, p. 334.

² Maccà 1812, vol. II, parte II, pp. 52-53.

³ Pianezzola, Rigon 2006, pp. 41-42.

rettore⁴. Ricostruita, a distanza di qualche secolo, nei primi decenni del Cinquecento, la fabbrica fu consacrata nel luglio del 1531⁵.

Quantunque si fatichi a rintracciare negli atti visitali notizie utili a definire puntualmente la primitiva sede del manufatto in esame, non sussiste alcun dubbio circa la sua funzione. Sotto un padiglione scolpito che, ‘incoronato’ dal calice con l’ostia, viene spalancato da due paffuti angioletti plananti in volo e intenti a sollevare la pesante cortina, Gesù, senza segni evidenti dei patimenti subiti, con il capo appena reclinato sul petto, gli occhi chiusi, le braccia, prive di vita, ricadenti sul bordo della cassa dove sta per scivolare, si offre, infatti, alla contemplazione del riguardante, sopra una nicchia rettangolare, ora tamponata, che riporta le tracce dei cardini dello sportello, in legno o in metallo, che la chiudeva quando, in origine, serviva da custodia eucaristica.

Forse già dismesso in precedenza, il tabernacolo fu recuperato nel Settecento e riallestito, per volontà del già ricordato don Pace Miotti, sopra il portalino d’ingresso (fig. 549). A precisare come la responsabilità di tale riutilizzo si debba al succitato curato, sono sia l’epigrafe commemorativa, murata in facciata subito sopra la sagoma rimasta nella muratura a ricordare la scultura ora ricoverata all’interno della cappellina invernale⁶, sia i due scudi alle estremità della mensola che funge da basamento al gruppo scultoreo. In entrambi è, infatti, riportato lo stemma della famiglia Miotti, originaria di Breganze: troncato, nel primo a tre steli fogliati di cinque; nel secondo bandato (Bullato 2000).

Dal punto di vista stilistico, se la consunzione della pelle della scultura, imputabile all’esposizione all’esterno, impedisce una precisa valutazione dell’intaglio, si possono ancora apprezzare alcuni particolari funzionali a meglio datare e contestualizzare l’opera. Ancorché il modulo della figura sia più allungato e l’anatomia sia risolta in maniera forse più credibile e attenta, con il ventre sottolineato dalla profonda piega sopra l’ombelico, le modalità esecutive delle ciocche spiraliformi dei

⁴ Maccà 1812, vol. II, parte II, pp. 52-53; Mantese 1962, pp. 314-315.

⁵ Tale dato, ripreso da Mantese 1962, pp. 314-315, è riportato sistematicamente nelle relazioni che i curati di San Pancrazio fornirono ai visitatori vescovili dalla metà del Settecento sino al principio del secolo scorso, conservate in ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Antica, Ancignano, b. 9, fasc. 7.

⁶ “D. O. M. / HOC VETUSTVM D.[OMINI] PANGRATII TEMPLVM / ANCIGNANVS SOELLEQ[UE] / OPITVLANTE PACIS MIOTTI ARCH[I]P.[RESBITERI] PIETATE / AMPLAVERE ANNO D.[OM]INI MDCCVI”, trascritta anche in Maccà 1812, vol. II, parte II, p. 52. È questa la più importante testimonianza dei lavori promossi dal curato Miotti non altrimenti documentati (cfr. Pianezzola, Rigon 2006, p. 41).

capelli e di quelle corpose e svirgolate della barba si possono confrontare, almeno in parte, con il tabernacolo Curti (sch. 28), proveniente dalla parrocchiale di Sovizzo Basso e uscito probabilmente dallo scalpello di uno scultore gravitante nell'orbita di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como. È favorevole all'ipotesi di rimanere, anche per il ciborio ancignanese, in un ambito prossimo ai due cognati lombardi, risulterebbe d'altronde il fatto che la loro bottega fosse impegnata, nell'ottavo-nono decennio del Quattrocento, ossia quando si può ragionevolmente fissare l'esecuzione del nostro *Cristo in pietà*, nella vicina Lupia di Sandrigo, alle prese con la prestigiosa commissione della pala lapidea Dal Toso (sch. 10).

2. Arcugnano

Scultore vicentino (cerchia di Angelo da Verona?)

Tabernacolo con Cristo in pietà

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 85 × 105

Arcugnano, chiesa parrocchiale di Santa Giustina, presbiterio, parete laterale destra

Bibliografia: *Chiesa di S. Giustina di Arcugnano...* 2001, pp. 30 e 46; Saccardo 2001, p. 38; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 10.

Alla parete destra del presbiterio nella parrocchiale di Santa Giustina di Arcugnano, sui Colli Berici, è sistemato un antico repositorio eucaristico che, riferibile al tardo Quattrocento, è con tutta probabilità pertinente alla vecchia chiesa, di cui si ha memoria sin dalla fine del XII secolo¹. L'opera giunse nella sua attuale sede durante il completo rifacimento dell'edificio agli inizi dell'Ottocento mentre, a metà del Novecento, funse da modello per il rilievo con l'*Addolorata*, posizionato alla parte opposta dell'altar maggiore quale ideale *pendant* dell'ancona qui schedata².

Questa, scolpita nella tenera pietra locale, raffigura il *Cristo in pietà*, con le braccia abbassate e le mani incrociate, ritto sopra il sepolcro evocato qui per mezzo di tre semplici specchiature rettangolari, quella mediana siglata da una piccola croce. L'anatomia del busto di Gesù è definita in maniera alquanto corsiva, come pure le ciocche dei capelli che cadono lunghe e inerti a fasciare le sue spalle o quelle pettinate della barba fluente. Il volto, con gli occhi chiusi, è reclinato dolcemente sulla spalla destra ed è incorniciato da un'ampia conchiglia striata che chiude in alto la nicchia, occupata, nella metà inferiore, dalla custodia vera e propria con porticina metallica, di fattura recente, inserita entro una fascia a treccia scandita da rosette. Non si conosce la sua collocazione originaria, che nemmeno le visite pastorali contribuiscono a chiarire, mentre non sussistono dubbi circa la sua funzione: la stessa di quella odierna.

Se la maniera di trattare la figura del *Cristo* appare a tratti grossolana e arcaizzante, aggiornati al lessico rinascimentale sono invece l'elegante *pecten*, che si

¹ Mantese 1962, p. 163.

² L'ancona con l'*Addolorata*, sontuosamente ammantata, sarebbe opera dello scultore vicentino Gino Tossuto (1912-1951), eseguita nel 1944 (Saccardo 2001).

vuole importato ai piedi dei Berici dall'architetto emiliano Lorenzo da Bologna³, e il variegato repertorio ornamentale che qualifica gli elementi architettonici della piccola edicola: fregi a dentelli, fusarole e perline alternate; baccellature e palmette lungo le cornici; esili girali fioriti che percorrono le lesene laterali.

Pubblicato per la prima volta da Mario Saccardo (2001), ma ben noto ad Aristide Dani che ne aveva inserito la riproduzione fotografica nel suo *dossier* di studio dedicato agli allievi di Angelo di Giovanni da Verona in terra berica⁴, il rilievo di Arcugnano trova nel Vicentino molteplici e puntuali confronti sul piano figurativo e tipologico. Non è così invece dal punto di vista stilistico: vagliando la locale produzione scultorea coeva si fatica, infatti, a proporre accostamenti convincenti.

Nell'ambito della scultura protorinascimentale vicentina – giusta l'intuizione di Dani – è bene orientarsi su un non meglio identificabile artista, in contatto con la bottega di Angelo da Verona e influenzato dal suo linguaggio, salvo poi recepirlo, di fatto, soltanto epidermicamente. Benché il livello qualitativo non sia lo stesso, le testine di cherubini che si librano ad ali spiegate appena sopra il sarcofago nella nostra ancona paiono rammentare i “volti asprigni ed i tratti quasi antigraziosi” degli analoghi angioletti alati che fanno da corona alla *Madonna con il Bambino* nella molto dilavata lunetta del Museo Civico di Palazzo Chiericati a Vicenza, già assegnata al maestro veronese ed oggi più persuasivamente ricondotta ad un anonimo scultore sensibile al fare di Angelo senza però essere per questo identificabile con lui, come in passato era stato invece suggerito (fig. 187)⁵.

Interessante è infine rilevare un dettaglio per nulla trascurabile benché sino ad ora ignorato dalla pur esigua letteratura occupatasi nello specifico del rilievo in Santa Giustina di Arcugnano. Tra le foglie d'acanto che fasciano i capitelli corinzi, sono infatti scolpiti due scudi a bucrani: i rispettivi campi sono tanto caratterizzati araldicamente da non potere essere interpretati alla stregua di meri inserimenti ornamentali. Anche in assenza degli smalti, lo stemma, ripetuto identico in entrambi i casi, è quello della famiglia Vitriani, fusato in palo d'oro e di nero, col capo d'oro,

³ Su di lui si veda il capitolo II di questo studio.

⁴ AOIVi, *Fondo Dani, Studi*, b. 1. 3. B.

⁵ Sulla lunetta (inv. S 127) si veda L. Pisani, in *Catalogo scientifico delle collezioni III...* 2005, pp. 79-81, in part. p. 80, sch. 42.

sostenuto da una fascia di nero orlata di rosso. Casato minore dell'aristocrazia vicentina, che al principio del Cinquecento aveva un posto nel Consiglio Nobile cittadino, esso si estinse nell'Ottocento nelle altre nobili schiatte beriche dei Fontana, dei Tornieri e dei dal Toso⁶. Stupiscono la cura e la fedeltà nella resa del blasone, che implicano, di fatto, una committenza piuttosto interessata all'allogazione di tale manufatto e attenta che il proprio stemma fosse ben riconoscibile. Purtroppo ad oggi sfuggono i nessi tra i Vitriani e la comunità arcugnanese, ma non vi può essere dubbio alcuno circa l'identificazione dell'arma.

Non sarà forse a questo punto del tutto inutile rammentare come nella propria cerchia familiare i Vitriani vantino, a date compatibili con la messa in opera del tabernacolo in esame, esponenti sensibili alle arti e committenti di pittura e scultura. È questo il caso dell'abate Marco Vitriano che, titolare della chiesetta di Santa Maria Etiopissa, fu responsabile di due distinti episodi di mecenatismo. Come, infatti, ci tramandano precisamente le relative epigrafi, in questo piccolo e vetusto edificio che, anticamente dipendente dai Benedettini di Pomposa, sorge all'estrema periferia nord del territorio comunale di Vicenza, poco discosto dalla strada statale per Bassano del Grappa, il religioso fece realizzare, nel 1474, il portalino sul fianco meridionale, informato a una cultura ancora solo acerbamente rinascimentale⁷, e, nel 1480, gli affreschi dell'arco santo dove venne immortalato in un ritratto dai forti connotati naturalistici. In abiti scuri e in devota preghiera, l'effigiato sta alla base del soprastante pennacchio dove è dipinta la *Vergine annunciata*, mentre, al lato opposto, sotto l'*Arcangelo Gabriele*, è inginocchiato, in veste bianca, Barnaba Vitriano dei canonici regolari di San Bartolomeo⁸, il cenobio cittadino a cui Santa Maria Etiopissa (figg. 550-551) finì aggregata nel 1482 con una bolla di papa Sisto IV che ratificò ufficialmente una dipendenza già in essere da tempo, se, sull'architrave del succitato portale, siglato

⁶ Rumor 1899, pp. 202-203.

⁷ Sullo stipite interno di sinistra è incisa la data MCCCCLXXIII mentre sulla destra, sempre nella faccia interna dello stipite, leggesi una più articolata iscrizione con il nome del committente: "MARCUS VITR/IANUS ABAS HO/C OPUS FI FECIT". Entrambe le epigrafi vennero puntualmente registrate già dal Maccà 1815, vol. XIII, p. 294.

⁸ Sotto il ritratto di Barnaba Vitriano sta la scritta: "BARNABAS VITRVVIANVS / CANONICVS REGVLARIS / SANCTI AVGUSTINI"; sotto quello dell'abate Marco Vitriano stanno le scritte: "MARCVS VITRVVI/ANVS ORDINIS / NIGROSVM SANCTI BENEDICTI" e, subito sotto, "HOC OP/VS EXEPL/TVM FVIT / DE MENSE / NOVEMBRIS / 1480". Come già il millesimo e l'iscrizione del portalino, anche queste furono registrate dal Maccà 1815, p. 293.

dall'abate Marco, campeggiano due scudi cordiformi recanti un pur molto consueto coltello in palo, ossia l'insegna appunto del monastero di San Bartolomeo⁹.

⁹ Sui citati affreschi e sul portale di Santa Maria Etiopissa si vedano Dani 1997, in part. pp. 316-325 e 338-340 e, ora, Fontana 2003, pp. 47-49.

3. Barbarano Vicentino

Scultore padovano

Padre Eterno benedicente

settimo-ottavo decennio del XV secolo

pietra tenera, cm 120 × 59

Barbarano Vicentino, chiesa di Santa Maria Assunta, Museo della Parrocchiale

Bibliografia: Cevese 1988, p. 165; Barbieri 1992, p. 566; Ericani 1999, pp. 46-47; Grossato, Simeone 1999, pp. 906-907; Simeone 2000, p. 118; Gambin 2007, p. 20.

La lunetta, raffigurante l'*Eterno benedicente tra cherubini*, costituisce uno dei più eclatanti e pure dei più precoci esempi di ricezione delle novità donatelliane nella provincia berica. Dal 2013 si conserva nel Museo della Parrocchiale di Barbarano Vicentino, ma in precedenza fungeva da paliotto per la mensa al popolo dell'altare maggiore e, ancora prima, era custodita nella casa canonica, insieme con altri reperti lapidei pertinenti al tempio e che, risalenti a epoche diverse, erano stati rinvenuti fortunosamente nel sottotetto della chiesa durante i lavori di restauro, intrapresi in conseguenza delle lesioni strutturali causate all'edificio dal terremoto del 1976 in Friuli¹.

La presenza *in loco* di una simile opera si spiega sia, per così dire, con la topografia di Barbarano sia con la storica rilevanza della pieve ai cui arredi un tempo apparteneva. Da un lato giova, infatti, rammentare la posizione geografica del borgo, ai piedi dei Colli Berici, poco discosto dalla direttrice che da Este conduceva a Vicenza e, di fatto, collegato, attraverso la frazione di Ponte di Barbarano, alla stessa Padova. Ponte sorge, infatti, sul canale Bisatto, l'importante e frequentata idrovia che univa il capoluogo berico alla città del Santo, favorendo il trasporto di merci e di persone, nonché, naturalmente, i contatti e gli scambi culturali. Tali scambi furono però assecondati anche dal prestigio della locale pieve, fondata attorno all'anno 1000 e a lungo fra le più importanti nel territorio vicentino, alla guida di una vastissima

¹ Quando il rilievo sosteneva la mensa dell'altare in chiesa, una piccola targa alludeva al suo recupero: "LUNETTA LAPIDEA DEL SEC. XV SCOLPITA AD ALTO RILIEVO/ RINVENUTA NEL 1978 NELLA MURATURA NELLA CHIESA/ PARROCCHIALE, A SEGUITO DEL TERREMOTO DEL FRIULI/ E COLLOCATA IN PRESBITERIO IL 23/11/97".

circostrizione estesa dalle falde dei Berici ai Colli Euganei². Ricostruito al principio del Trecento, il tempio fu consacrato, come attesta un'iscrizione tutt'ora esistente alla parete del presbiterio, dal vescovo Altegrado nel 1307³. Nel corso dei secoli seguenti furono compiuti, a più riprese, vari restauri sino al complessivo rifacimento di metà Settecento di cui tramanda precisa memoria un'altra epigrafe⁴, puntualmente trascritta da Gaetano Maccà che, visitando la chiesa nel 1796, la descriveva “di una sola nave con sei altari, ed evvi il sito per altri tre non ancora fabbricati, per essere la stessa di nuova struttura”⁵. Alla fine del XVIII secolo dunque, la ricostruzione, che definì sostanzialmente l'aspetto attuale della parrocchiale barbaranese, non era ancora ultimata.

Anche in epoca successiva non mancarono alcuni, più circoscritti, interventi e rimaneggiamenti, sino ai già ricordati lavori di risanamento imposti dai danni patiti, nel 1976, in occasione del rovinoso sisma friulano che guastò la struttura della chiesa, afflitta, a fronte di ardite dimensioni, da una certa imperizia costruttiva⁶.

In ragione del suo recupero – come accennato – accidentale e relativamente recente, la storia critica della lunetta in esame si dipana tutta negli ultimissimi decenni. Segnalata per primo da Renato Cevese (1988), che ritenne di assegnarla alla stessa mano responsabile del *Dio Padre* al sommo dell'altare lapideo dei Santi Pietro e Paolo nella vicina Nanto (sch. 18) e propose di datarla agli ultimi lustri del Quattrocento, fu brevemente richiamata, per l'“esecuzione raffinata”, da Franco Barbieri nella sua ricognizione sulle pale plastiche del Vicentino (1992) e, quindi, meglio indagata da Giuliana Ericani (1999). La studiosa ne ha acutamente messo in luce i forti debiti con la

² A comprovare la remota fondazione della chiesa, risalente al 1004, era una lapide, collocata a lato del portale maggiore, andata perduta ma visibile ai tempi della visita pastorale del vescovo Giovanni Battista Brescia, il 28 agosto 1657 (ACVVi, *Visitationes*, b. 9/0561, c. 181v).

³ “ANNO DOMINI M.C.C.C.VII DIE. III. SEPTEMBRIS CONSECRATA. FUIT. ISTA. ECCLESIA. CVM. DVOBVS. ALTARIBUS. P.ER. VENERABILEM PATREM DOMINUM ALTEGRADVM. EPISCOPUM. VICENTINUM. et. TEMPORE. DOMINI. BALDI. DICTE. ECCLESIE. ARCHI.PRESBITERI”. La targa, letta e trascritta dal Faccioli 1804, vol. III, p. 26 e dal Maccà 1813, vol. IV, p. 32, si trovava un tempo murata alla parete esterna, fuori della porta laterale. Rimossa con i rifacimenti ottocenteschi, fu rinvenuta nei lavori di restauro, dopo il sisma del Friuli, alla fine degli anni Settanta del secolo scorso.

⁴ “Collabente Templo Anno CD. Salutis extracto; novum exurgit anno MDCCXLVII”, in Maccà 1813, vol. IV, p. 32.

⁵ Maccà 1813, vol. IV, p. 31.

⁶ Gambin 2007, pp. 19-20.

padovana pala Ovetari nella chiesa degli Eremitani di cui, pur se con una interpretazione un po' superficiale, essa propone una ripresa letterale. Stupisce anzi l'acribia rispetto al modello, donde sono desunte la foggia delle modanature concentriche della lunetta, la fisionomia dell'*Eterno benedicente* e l'idea d'inserire la sua figura in una mandorla costituita da cornocupie ricurve e scanalate, tra loro intersecate nella parte bassa e che, nella parte alta, a Barbarano lasciano spazio a una 'nuvola' di cherubini cantanti. Derivati dal prototipo patavino sono inoltre i due putti che, stesi sul cornicione esterno, agli Eremitani sfiorano con il braccino ciondolante i filatteri plissettati legati a due rigogliosi festoni, mentre qui accarezzano le ali degli angioletti canterini stretti attorno al Padre: anche questi, per altro, legati, con le faccine carnose, gli occhi spiritati e i nasi camusi, ad esempi euganei e più precisamente alle figure angeliche, non esenti da influenze lippesche, affrescate da Nicolò Pizolo nella Cappella Ovetari, quali i *cherubini rossi* già nel sottarco dell'abside e oggi affissi alle imposte dell'arco esterno della cappella.

Meno persuasiva, rispetto alla calzante analisi fornita a proposito della lunetta e delle sue fonti figurative, in virtù della quale la cronologia della cuna andrà anticipata rispetto a quella proposta da Cevese (1988) e quindi fissata al settimo-ottavo decennio del Quattrocento, è l'ipotesi della Ericani di collegare il nostro rilievo alle due statue dei *Santi Luca e Marco*, conservate nel medesimo Museo della Parrocchiale e già ricoverate presso la locale canonica (figg. 552-553). Acefale e infelicitemente alterate da un grave stato di consunzione, queste due figure impongono oggi una lettura necessariamente prudente. A un esame autoptico, il tentativo di decifrare le sculture alla ricerca di eventuali consonanze con la lunetta è destinato – a nostro giudizio – a restare frustrato. Pur con tutte le cautele del caso, i due *Evangelisti* appaiono, infatti, connotati da un plasticismo diverso, da forme più espanse e da un panneggiare più morbido e generoso rispetto al fare più pesante e assai meno disinvolto che si riscontra nel *Padre Eterno* e pure la datazione al XV secolo sembra davvero troppo alta.

4. Bassano del Grappa

Giovanni de' Fondulis

Battesimo di Cristo

1474-1475

terracotta, cm 300 × 150 ca.

Bassano del Grappa, Museo Civico

Iscrizioni: "A.IDE/.ROF.TA", sul libro da musica tenuto in mano dal profeta Davide; "HISAIA", sul polsino della manica destra del profeta Isaia

Bibliografia: *Guida – Ricordo...* 1902, p. 16; Fabriczy 1907, pp. 73-75; Moschetti 1908, p. 488; Planiscig 1921, pp. 156-159; Kris 1924, pp. 75-77; Planiscig 1927, pp. 26-29; Carpi 1930, pp. 80-85; Venturi 1935, pp. 409-419; Balogh, 1965, pp. 21-22; Passamani 1975, p. 36; Marini 1986, p. 330; V. Sgarbi, in *Oggetti sacri...* 1980, pp. 45-47, sch. 74; Mariacher 1987, p. 65; Pizzo 1989-1990, pp. 242-243, sch. 43; G. Gentilini in *Dal Trecento al Seicento...* 1991, p. 63, sch. 9; Gentilini 1996, pp. 36-37; Ericani 1999, pp. 64-67; M. Pizzo in *Dal Medioevo a Canova...* 2000, p. 119, sch. 44-46; G. Ericani in *La scultura al tempo...* 2006, pp. 92-95; Ceriana 2008, p. 95; A. Galli in *Rinascimento e passione...* 2008, pp. 252-255, sch. 9; Gentilini 2008, p. 60; Ericani 2009, pp. 109-111; Sgarbi 2010, p. 662; Tosato 2010, p.585; Ericani 2013, pp. 342-345; Marubbi 2013, pp. 372-373; M. De Vincenti in *Donatello e la sua lezione...* 2015, pp. 106-107, sch. 31; Ericani 2015, pp. 69-73.

Il gruppo in terracotta dipinta, raffigurante il *Battesimo di Cristo con i profeti Davide e Isaia*, ora conservato al Museo Civico di Bassano del Grappa, proviene dalla chiesa bassanese di San Giovanni Battista, nel cuore della cittadina che, principale centro dell'area nord orientale della provincia berica, in età veneziana fu, di fatto, politicamente sempre piuttosto autonoma rispetto al capoluogo¹. Benché il suo aspetto, dalla grandiosa facciata prospettante su piazza Libertà, sia quello assunto con i rifacimenti della seconda metà del Settecento, le origini dell'edificio sono ben più antiche e risalgono al 1308, quando nacque come cappella annessa all'ospedale per malati, indigenti e pellegrini, fondato in quell'anno dai nobili della famiglia De Biasi su un terreno di loro proprietà e attivo sino alla metà del Quattrocento². Mentre qui s'insediava una comunità di religiose da cui nacque il monastero di San Giovanni, passato dalla regola benedettina a quella agostiniana negli anni Sessanta del XV secolo, la chiesetta venne acquisendo una crescente importanza nella vita religiosa cittadina. Al

¹ Si veda in merito quanto detto nel capitolo I di questo studio.

² Rossi 2013, pp. 188-189.

principio del Quattrocento, trasferitovi dalla pieve di Santa Maria il fonte battesimale, si trovò a svolgere per un periodo la funzione di parrocchiale. Nel corso del secolo si procedette così al suo ampliamento e alla ristrutturazione dell'annesso monastero. Nel 1460 si decise di spostare l'altare maggiore "a parte orientali", dove era ubicato quello del Corpus Domini³, cui faceva capo la Scuola del Corpo di Cristo che aveva qui la propria sede per le riunioni come per le pratiche di pietà⁴.

Divenuta col tempo la chiesa per antonomasia della collettività bassanese, a metà del XVIII secolo si progettò d'ingrandirla: i lavori, ultimati agli inizi dell'Ottocento, riconfigurarono totalmente il tempio conferendogli l'assetto odierno a pianta rettangolare con angoli smussati. La radicale ricostruzione mantenne però pressoché inalterata, incorporandola nella nuova fabbrica, la cappella del Santissimo Sacramento, che era stata ristrutturata nel primo Settecento e dove, fin dal XV secolo, si trovava l'altar maggiore per il quale era stato realizzato in origine il dossale in esame.

I documenti, che fanno chiarezza sulla sua datazione e, soprattutto, sul suo autore sono stati rintracciati e resi noti appena una decina di anni orsono (G. Ericani in *La scultura al tempo...* 2006) e hanno portato non solo a rileggere la vicenda critica dell'opera bassanese ma anche a riconsiderare *a fundamentis* l'intero capitolo della produzione fittile padovana della stagione post-donatelliana, sino ad allora gravitante attorno al nome di Giovanni Minelli de' Bardi, cui la pala plastica di San Giovanni era precedentemente riferita. Questi, figura di primo piano della scena scultorea euganea dalla seconda metà del Quattrocento e per tutti i primi tre decenni del secolo successivo, rivestì la prestigiosa carica di proto della cappella del Santo a partire dal 1500 ma è, di fatto, documentato quasi esclusivamente come lapicida⁵. Unica eccezione di rilievo era costituita dalle tre figure in terracotta del *Cristo Risorto* e dei *Santi Pietro e Giovanni Evangelista*, già nell'Episcopio patavino ed oggi ai Civici Musei degli Eremitani di Padova, assegnate all'artista sulla base di un pagamento, corrispostogli nel 1490,

³ Il 17 aprile 1460, nell'ambito della ricostruzione rinascimentale della chiesa di San Giovanni Battista, si stabiliva di allungare l'edificio e di spostare appunto l'"altare magnum" a est come è riportato nei documenti dell'Archivio Comunale di Bassano del Grappa, depositati presso il locale Museo Biblioteca Archivio: MBAB, Archivio Comunale, *Atti del Consiglio*, vol. 4.4, alla data 17 aprile 1460, trascritto in Ericani 2015, p. 80.

⁴ Sulla cappella si veda Alberton Vinco da Sesso 1998, in part. pp. 17-23.

⁵ Su Giovanni Minelli de' Bardi (1440 ca.-1528) si veda, dopo gli studi della Carpi 1930, 1931 e, soprattutto, del Pizzo 1989-1990, 1990, 1992, 1993, la sintesi critica e bibliografica tracciata ora in Tosato 2010.

rinvenuto nei registri di spesa del Vescovado e pubblicato dall'invero non troppo affidabile Marino Urbani de Gheltof⁶. Oltre a queste statue, il catalogo di Giovanni Minelli plastificatore aveva proprio nel gruppo bassanese il suo caposaldo.

Il *Battesimo di Cristo* fece il suo ingresso nel *corpus* minelliano con il saggio di Cornelius von Fabriczy (1907) il quale, in un contributo che fu seminale per gettare le fondamenta del mito storiografico del Minelli modellatore, gli rivendicò anche il pezzo qui schedato, connettendolo alla cappella eretta e fatta decorare da Francesco de Romano nella “chiesa de san Zuane Batista de Bassan” nel 1493⁷. All'epoca dell'articolo, l'altorilievo, che durante la Grande Guerra era stato trasportato a Firenze per ragioni di salvaguardia rispetto ai potenziali pericoli che avrebbe corso ad un passo dal fronte e, dopo il conflitto, rientrò in città smembrato e in casse che vennero depositate al museo⁸, si trovava ancora nella sacrestia della chiesa di San Giovanni dove la guidistica locale, con una certa, non scontata, sensibilità nel cogliere le specificità dell'opera, lo ricordava come “attribuito per molto tempo ai della Robbia e ritenuto opera di uno scolaro di Donatello” (*Guida - Ricordo* 1902).

L'attribuzione del von Fabriczy, basata su alcuni confronti istituiti con le succitate sculture provenienti dal Vescovato di Padova e sull'individuazione di un insieme coerente di terrecotte collegate all'artefice padovano, godette di largo seguito presso la critica: fu accettata dal Planiscig (1921, 1927) e dal Kris (1924), dal Passamani (1975) e dal Mariacher (1987), mentre qualche distinguo sceglieva di fare il Balogh (1965) che assegnò a Giovanni Minelli la realizzazione del solo gruppo centrale con il *Cristo* e il *Battista*, cui fanno da corona cinque serafini dalle sembianze femminee e dalle

⁶ Urbani de Gheltoff 1883, p. 18 e 27, nota 31. Per la fortuna critica e la bibliografia delle statue, dopo la corposa scheda di M. Pizzo *Dal Medioevo a Canova...* 2000, pp. 118-122, sch. 44-46, si veda l'aggiornamento di M. De Vincenzi in *Donatello e la sua lezione...* 2015, pp. 106-107, sch. 31. Sulla scarsa affidabilità del de Gheltoff, che pubblicò o lasciò pubblicare documenti da lui inventati, si veda Ferretti 1981, pp. 179-180.

⁷ ACB, *Atti del Consiglio*, 1493-1499, alla data 13 ottobre 1493, trascritto integralmente in Fabriczy 1907, p. 89.

⁸ Nel novembre del 1931, con sincero rammarico, l'arciprete Angelo Dalla Paola dava conto della situazione in cui allora versava lo smembrato dossale della chiesa bassanese di San Giovanni: “E preziosissimo era l'altorilievo che si ammirava in sacrestia: San Giovanni in atto di battezzare Gesù: *quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barbarini*: fatto in terracotta fu smaltato e trasportato a Firenze durante il pericolo della guerra: avvenuta la pace, ci arrivò a Bassano tutto in pezzi: si fece tutto il possibile perché fosse riparato il danno da chi l'aveva fatto contro la volontà dei fabbricieri e sacerdoti: ora giace in diverse casse in museo di Bassano: occorrerebbe una somma ingente per ricostruirlo” (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Bassano del Grappa, San Giovanni Battista, *Inventario e registro dello stato patrimoniale – 1929*).

silhouettes dolcemente flessuose, e riferì invece i due *Profeti* laterali a dei collaboratori del maestro. Di contro, da più parti si erano levati dubbi, per altro fondati, ed era emerso come l'assegnazione del pezzo al Minelli non fosse cosa del tutto pacifica. Già Piera Carpi (1930) aveva espresso delle perplessità in merito, specie dopo che, nelle attente indagini condotte da Rizieri Zanocco nell'archivio vescovile padovano, il documento pubblicato dal De Gheltof concernente il pagamento al de' Bardi del *Cristo* e i due *Santi Apostoli* del Vescovado era risultato irrintracciabile⁹. Dal canto suo, Maria Verga Bandirali, per la responsabilità delle terrecotte del palazzo episcopale di Padova, si era spinta a formulare un'alternativa e aveva proposto il nome di Giovanni de' Fondulis che, figlio dell'orafo Fondulino di Crema e con fratelli e nipoti orefici documentati a Vicenza, fu per anni operoso a Padova ma che, soprattutto, vantava una discreta familiarità con la modellazione dell'argilla¹⁰. Davanti all'insofferenza via via crescente nei confronti di un'attribuzione che non riusciva più a soddisfare in pieno, l'acuta interpretazione della Bandirali venne ripresa, con atteggiamento ora più ora meno interlocutorio, da Gentilini (in *Dal Trecento al Seicento...* 1991; 1996), che mantenne il riferimento al Minelli tramandato dalla letteratura precedente, e dalla Ericani (1999), che rilanciò, seppur dubitativamente, la paternità fonduliana, in ragione della matrice lombarda delle figure angeliche bassanesi, partecipi di una cultura scultorea non troppo dissimile da quella che informa gli angeli nel tamburo della milanese cappella Portinari in Sant'Eustorgio. A rompere definitivamente gli indugi fu quindi Marco Pizzo che, già in precedenza, espungendo il nostro gruppo fittile dal catalogo di Giovanni Minelli, aveva coniato, onde dare un nome al suo autore – uno “scultore autonomo e ben distinto con una precisa personalità” – la circonlocuzione di “Maestro del Battesimo di Bassano” (1989-1990), e che poi, riconosciuta come indifferibile la necessità di una revisione complessiva della vicenda critica minelliana, si espresse, per questa e per le altre terrecotte ad essa collegate, in favore proprio di Giovanni de' Fondulis (2000).

In un terreno ormai ben dissodato, non giunse dunque inaspettata la notizia del ritrovamento, da parte di Giuliana Ericani (2006), della documentazione che provava oltre ogni ragionevole dubbio la validità dell'attribuzione dell'ancona bassanese a

⁹ Zanocco 1928, pp. 247-248.

¹⁰ Bandirali 1958, pp. 42-43, nota 24. Per Giovanni de' Fondulis e gli esponenti della sua famiglia operanti a Vicenza si rimanda al paragrafo III.4 del capitolo III di questo studio.

“Magister Joannes de Crema”. Segnalati sin dal 2006, quando la studiosa si cimentò in una più ampia ricomposizione del catalogo del de’ Fondulis, in occasione della mostra mantovana dedicata alla scultura nell’età del Mantegna, i documenti sono stati pubblicati solo recentissimamente (Ericani 2015). Dagli atti del Consiglio di Bassano apprendiamo così che il dossale fu ultimato entro il gennaio 1475, quando al “muraro” Cristoforo venivano pagate 17 lire “per le figure messe a lo altar de San Zuane de ordine de li ufficiali e comandamento de messer lo podestà”¹¹, e che, a eseguire la “palam altaris magni Sancti Joannis Baptiste”, era stato appunto Giovanni da Crema, pagato anche con una veste, ricevuta da Matteo de Caffetis, il quale a sua volta l’aveva avuta da Isacco Ebreo a titolo d’interesse¹². Era il luglio del 1476 e il Giudice Giorgio De Angelini richiedeva al Comune di rimborsare al de Caffetis la somma da lui sborsata per la veste data all’artista cremasco. Nel successivo mese di ottobre la vicenda si concluse e il Comune di Bassano risarcì Matteo de Caffetis dei “ducatis tres auri” spesi per la veste in questione¹³.

Dopo il rinvenimento di tale preziosa e decisiva documentazione, Giuliana Ericani è tornata a più riprese sul tema (2006; 2009; 2015). Ciò le ha consentito da un lato di ripensare – come già s’è visto – più in generale all’ampio catalogo di opere del de Fondulis, cercando, con argomentazioni piuttosto persuasive, di assestarne lo svolgimento e la cronologia attraverso una lettura incrociata del dato stilistico e dei documenti d’archivio, dall’altro di avanzare, più nello specifico, alcune suggestive osservazioni e ipotesi relative al dossale di San Giovanni: da quelle sulle inconsuete modalità del pagamento di parte del lavoro in capi di vestiario, da collegarsi alla “congiunta attività di banchieri a usura e di ‘pezzaroli’” svolta abitualmente dagli israeliti nel Vicentino durante il Quattrocento, a quelle sulle possibili fonti ispirative del plasticatore lombardo, qui rappresentate appunto dai tessuti dei ‘pezzaroli’ ebrei, come parrebbe confermato dal diffuso ricorso, lungo le bordure di maniche e scollini negli abiti tanto degli angeli quanto di *Davide*, con il turbante sul capo e un piccolo salterio tra le braccia, e di *Isaia*, con una corta sopravveste fittamente drappeggiata, a scritte dai caratteri orientaleggianti e pseudo-cufici (Ericani 2015).

¹¹ ACB, *Atti del Consiglio*, quad. 7/15, c. 122r (9 gennaio 1475) in Ericani 2006, p. 92.

¹² ACB, *Atti del Consiglio*, vol. 4.4, alla data 14 luglio 1476, trascritto in Ericani 2015, p. 80.

¹³ ACB, *Atti del Consiglio*, vol. 4.5, alla data 14 ottobre 1476, trascritto in Ericani 2015, p. 80.

Al di là di questo e delle cifre peculiari del definendo *corpus* fonduliano che qui agevolmente scorgiamo, quali la vitale fisicità delle figure, l'epidermide travagliata da rughe, vene e grinze, i volti autenticamente vivi e vissuti – come ben testimoniano i tratti ossuti del Battista provato dall'ascesi –, i panneggi addensati in viluppi di pieghe, quel portamento delle mani artigliate tanto tipico da diventare una sigla 'parlante' nel vocabolario del modellatore cremasco, nella nostra prospettiva interessa rilevare soprattutto come l'altorilievo di Bassano costituisca, nell'intero territorio della provincia berica, il testo plastico più manifestamente legato, insieme al dossale già nell'oratorio di San Paolo di Nanto (sch. 18), alla scultura padovana del dopo Donatello. E questo non tanto e non solo per questioni stilistico-formali ma anche e ancor di più per la sua stessa tipologia: una tipologia che condivide, proprio nella città del Santo, con la pala Ovetari nella chiesa degli Eremitani (1448-1450), conseguenza immediata della lezione donatelliana, cui l'accomuna appunto l'eccezionale *status* di ancona in terracotta dipinta, destinata *ab origine* ad essere sistemata sulla mensa di un altare.

5. Centrale (frazione di Zugliano)

Scultore padovano

Cristo in pietà tra angeli

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 124 × 81 × 15

Centrale, frazione di Zugliano, località Fontanelle

Bibliografia: Inedito.

In aperta campagna, non molto discosto dal sentiero che, tra boschi e ampie radure, sale dall'abitato di Centrale, piccola frazione del comune di Zugliano, al santuario di Santa Maria della Fratta presso Carrè, nella fascia pedemontana vicentina, sorge un modesto capitello. La tradizione locale tende a collegare la sua erezione all'area cimiteriale insistente in questo luogo ai tempi della peste manzoniana che imperversò anche nella provincia berica nei fatidici anni attorno al 1630, decimando la popolazione¹. Al suo interno, l'edicola accoglie quello che, con tutta evidenza, doveva essere un tabernacolo, in pietra tenera, oggi molto ammalorato. Sopra il vano della porticina di cui rimangono le tracce dei cardini, si erge la figura di Gesù della quale, ridotta praticamente ad una larva, si possono ancora leggere parte del torso e delle braccia, mentre il volto è del tutto consunto. Il Cristo è assistito da due angeli che lo sorreggono. Sopra un architrave articolato in fasce lisce e concluso in alto da un fregio ad ovoli di classica eleganza, poggia la lunetta, bardata lungo i fianchi da palmette baccellate e, in origine, impennacchiata. Entro la centina, si scorge, al centro, il visetto, anch'esso molto dilavato, di un cherubino. Due lesene laterali, percorse da una decorazione a candelabra, nelle quali si coglie ancora qualche pur labile traccia di policromia, delimitano il riquadro centrale ove s'inscena l'azione sacra.

Il pessimo stato conservativo non permette al momento di spingersi oltre a riflessioni, per altro abbastanza epidermiche, relative alla collocazione cronologica dell'opera e alla fortuna del tema dell'*Engelpietà* che trova puntuali consonanze

¹ Nella vicina Thiene le vittime del letale morbo furono centinaia ed anche se non si dispone di dati precisi al riguardo è assai verosimile che numerosi siano stati i decessi nello stesso territorio di Zugliano, Centrale e Grumolo Pedemonte, appartenenti all'attuale comune di Zugliano, dove la peste giunse quale drammatico epilogo di una grave carestia iniziata nel 1629 (cfr. Scudella, Euginelli 1986, p. 124; Merlo 1990, pp. 58-60).

figurative in terra berica, specie nel contesto di consimili cibori. Sfuggito sinora alla critica, un quarto di secolo fa se ne pubblicava, a corredo di un volume dedicato alla storia di Zugliano, la riproduzione fotografica accompagnata da una breve didascalia esplicativa².

Ovviamente quella attuale non è la sede primitiva del tabernacolo che non è inverosimile immaginare provenga dalla parrocchiale nel vicino borgo di Centrale. La chiesa, dipendente dalla diocesi patavina, è ricordata per la prima volta nelle *Rationes decimarum* di fine Duecento come cappella della pieve di Santa Maria di Thiene³. Ricostruita nel 1330, nei secoli successivi fu oggetto di saltuarie manutenzioni finché, “cadente per vetustà, fu fabbricata ex-novo dal 1846 al 1849 e venne consacrata da Sua Eminenza Monsignor Callegari, Vescovo di Padova, il 12 Maggio 1889”⁴. L’intervento ottocentesco la riconfigurò in maniera integrale, ma dalle visite pastorali desumiamo qualche dato utile a ricostruirne virtualmente il pristino aspetto e i suoi arredi.

Particolare interesse riveste, nella nostra prospettiva, la relazione della visita, compiuta da Pietro Barozzi il 5 novembre 1488, che ci fornisce una fedele istantanea dell’edificio allo scadere del Quattrocento. Allora la chiesa, pur piccola, aveva quattro altari e tre navate, di cui soltanto quella centrale era stata trovata in ordine e chiusa da un’abside semicircolare⁵. Non conosciamo la titolazione dei singoli altari ma sappiamo che lo stesso presule padovano, nel 1503, tornò nel borgo per consacrare l’edificio e un altare dedicato al Corpo di Cristo⁶. Come aiuta a comprendere il trittico Pojana in San Lorenzo a Vicenza (sch. 33), una simile dedicazione pare del tutto consentanea alla nostra scultura tanto più che, stando alle visite pastorali cinquecentesche del cardinale Francesco Pisani, prima di essere riposto, a fine secolo, in un tabernacolo ligneo sull’altar maggiore⁷, il Santissimo era tenuto “super altarem suum”⁸ e si conservava in

² “Antica edicola religiosa in località Fontanelle di Centrale” in Merlo 1990, p. 66.

³ *Rationes decimarum...* 1941, p. 157. Per la chiesa e la sua antica origine si vedano anche *La Diocesi di Padova...* 1972, p. 196 e Scudella, Euginelli 1986, pp. 20-21.

⁴ ACVPd, *Visitationes*, b. CII, 1930, c. 747.

⁵ ACVPd, *Visitationes*, b. III, cc. 211v-212v in Gios 1992, pp. 153-156.

⁶ Gios 1976, p. 301; Scudella, Euginelli 1986, p. 30.

⁷ Il 15 settembre 1571, il vescovo Nicolò Ormanetto lo trovava ancora sull’altare laterale a mezzogiorno e da là disponeva di rimuoverlo per “portarlo sull’altar grande”(ACVPd, *Visitationes*, b. VII, c. 355v).

“quodam sacello cum porta ferrea”⁹. L’esistenza di un altare *ad hoc* per l’Eucarestia e di un ‘sacello’ ove riporla, chiuso appunto da uno sportello metallico, non paiono disdire con ciò che rimane oggi del ciborio entro l’edicola campestre.

Alla luce del generale stato di consunzione in cui versa, è arduo suggerire confronti che non rischino di apparire molto generici. È lecito tuttavia ritenere l’opera, studiata qui per la prima volta, lavoro di uno scultore educato ai modelli diffusi in ambito padovano da Donatello e bottega nonché dagli epigoni di quella tradizione, che proposero una felice serie di varianti sul tema del *Cristo in pietà* tali da offrire validi spunti di ispirazione almeno sino al declinare del Quattrocento, quando venne realizzato il rilievo oggi in località Fontanelle di Centrale.

Nella successiva visita vescovile, il 19 settembre 1587, il Sacramento risultava invece sistemato “super altari maiori in tabernaculo ligneo in aureo in pixide argentea” (ACVPd, *Visitationes*, b. XI, c. 165r).

⁸ ACVPd, *Visitationes*, b. IV, c. 138v (9 settembre 1533).

⁹ ACVPd, *Visitationes*, b. VI, c. 316v (25 settembre 1563). Benché si conservasse in un altare apposito, al suo mantenimento non era riservata alcuna cura tanto che, in quella circostanza, il visitatore trovò il Santissimo “in tabernaculo plumbeo seu staneo spurcissimo corosum verminibus”.

6. Costozza (frazione di Longare)

Scultore vicentino

Tabernacolo

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 132 × 113 × 19

Costozza, frazione di Longare, antica pieve di San Mauro, navata, lato sinistro

Bibliografia: *Elenco dei principali monumenti...* 1881, p. 37; Da Schio 1913, p.11; Cappellaro 1924-1936, pp. 5-6, in Bevilacqua 1983, p. 893; Cappellaro 1959, p. 137; Menato 1974-1976, pp. 196-197; Dani 1975, pp. 124 e 126, n. 36; Bevilacqua 1983, pp. 890-891; Barbieri 1984, p. 40; *Costozza è tornata...* 1987, p. 17; Cevese 1988, p. 173; Barbieri 1992, p. 566; Simeone 2000, p. 100; Guidolin 2013, p. 127.

La chiesa di San Mauro di Costozza, di antica fondazione benedettina, non fu solo la primitiva parrocchiale della borgata alle pendici dei Colli Berici ma fu anche sede plebana e dunque matrice, sino al tardo Medioevo, delle cappelle di Longare, Secula, Colzè, Lumignano, Villaganzerla e Selvazzano che, in territorio padovano, venne poi aggregata, nell'Ottocento, alla diocesi patavina¹.

Il piccolo edificio delle origini, in posizione rilevata rispetto all'abitato, fu interamente ricostruito nella prima metà del XVIII secolo e consacrato nel 1747, la seconda domenica di settembre². Della vecchia chiesa non sopravvivono che poche vestigia: il campanile romanico con quattro bifore, alla base del quale si conservano iscrizioni che attestano l'antichità della struttura, tramandando la memoria di terremoti qui verificatisi a partire dal 1117³, e i due tabernacoli scolpiti nella pietra tenera locale, ascrivibili entrambi – uno reca pure la data 1496 (sch. 7) – al Quattrocento.

Quello attualmente murato all'inizio della navata, sulla parete verso mattina, presenta un'impostazione architettonica a trittico: delimitato da paraste laterali terminanti in capitelli corinzi con abaco lunato, è scandito, per mezzo di colonnine tortili donde fioriscono calici floreali da cui sbocciano delle pigne, in tre nicchie absidate con catino a conchiglia aperta. Entro questi tre vani, piccoli e poco profondi,

¹ Mantese 1962, p. 227; Morseletto 1983, pp. 184-186.

² Maccà 1813, vol. IV, p. 119.

³ Da Schio 1913, p. 12.

sono scolpiti ad alto rilievo il busto del *Cristo passo* al centro, sopra il sarcofago ove un tempo si apriva la custodia per le sacre specie oggi chiusa da una lastra, di fattura moderna in rame dorato, con due Angeli in adorazione dell'Eucarestia, e le figure di *San Giovanni Evangelista*, sulla destra, e di *Maria*, sulla sinistra. Sopra l'architrave poggia una lunetta, sovradimensionata rispetto all'insieme, la cui cornice esterna s'articola in tre ordini di esuberanti modanature ed è chiusa all'estremità delle centine da due micro volute su cui crescono due mezze palmette baccellate. Vi è rappresentato il *Padre Eterno* che benedice con la mano destra, di cui rimane giusto un misero moncone, e regge con la sinistra il libro della legge.

La scultura si presenta attualmente in uno stato conservativo non ottimale e anche l'ultimo restauro, compiuto una trentina di anni or sono, ne ha consentito un recupero solo molto parziale (*Costozza è tornata...*). Ammalorato, interessato da una diffusa corrosione e con varie sbrecciature, il manufatto si mostrava già "molto avariato" nel secolo scorso tanto che l'arciprete di Costozza, allora impegnato a far fronte alle ingenti spese per la fabbrica della nuova parrocchiale, costruita *ex novo* nella piana del paese nei primi anni Venti su progetto del direttore della rivista "Arte Cristiana" don Giuseppe Polvara (1884-1950)⁴, presentava, in data 22 marzo 1927, una richiesta ufficiale alla curia di Vicenza perché concedesse l'autorizzazione ad alienare questo e l'altro tabernacolo (sch. 7), all'epoca conservati nella sacrestia della vecchia e 'dismettenda' pieve di San Mauro⁵. Proprio la presenza contestuale in chiesa di due cibori, non agevola nel tentativo di risalire alle loro destinazioni e ubicazioni originarie.

⁴ Barbieri 1981a, pp. 914-915.

⁵ ACVVi, *Arte Sacra*, b. 1, alla data: "[...] Il sottoscritto arciprete di Costozza anche a nome della locale Fabbriceria e Commissione per la nuova Chiesa parrocchiale umilia a V. E. Ill.ma e Rev.ma l'istanza seguente: 1. Chiede la autorizzazione per la vendita degli altari della Chiesa (*sic*) vecchia. A tale scopo il medesimo sottoscritto si permette far notare che detta Chiesa vecchia non è mai ufficiata, anche perché non venendo fatte riparazioni minaccia di cadere in rovina.

2. Chiede pure la autorizzazione per la vendita di due tabernacoli valutati £. 8000, 00 ottomila esistenti nella vecchia sagrestia. Anche per questo il sottoscritto si permette far notare che uno specialmente di detti tabernacoli è molto avariato. Poi che in Chiesa nuova non si saprebbe dove collocarli decorosamente. Si fa osservare ancora che molte opere restano a compiersi nella nuova Chiesa; che il magnifico entusiasmo degli anni scorsi è molto scemato; che eccettuata la generosa elargizione di V. E. non abbiamo avuto provvidenze di sorta essendo brillati i signori padroni di tre quarti di Costozza per il loro perfetto assenteismo.

Si notifica ancora alla E. V. che il ricavato non si impiegherà per estinguere il debito oggi esistente, ma per la erezione del soffitto.

V. E. che tanto interesse ha dimostrato nella fabbrica della nostra Chiesa certo si immedesimerà della nostra condizione singolare e quindi si compiacerà prendere in benigna considerazione quanto sopra [...]"

Sappiamo a tale proposito che nel 1538 il Sacramento era stato trovato “in loco satis competenter ornato et fornito cum suis vasis”⁶ e che, come specificato nella visita pastorale seguente del 17 ottobre 1544, esso veniva conservato in un altare *ad hoc* “ab aliis separato”⁷. Dalla visita del 5 ottobre 1566 si apprende infine che tale altare si trovava “a latere altaris maioris in armariolo”⁸. Questi i pochi e per altro non illuminanti dati che si ricavano dagli atti visitali, in cui, dal secolo successivo, compaiono unicamente indicazioni relative agli altari dedicati al titolare San Mauro (il maggiore), alla Madonna del Rosario (nella cappella laterale di sinistra) e a San Carlo Borromeo (nella cappella laterale di destra)⁹.

Indubbiamente l’esecuzione del tabernacolo in esame sembra precedere di qualche lustro la messa in opera di quello recante alla base lo stemma e il nome del donatore – il canonico Panfilo Morato – e, sul fianco, il millesimo 1496 (sch. 7). Ciò non consente tuttavia di accogliere la proposta attributiva in favore di Nicolò Garelli da Cornedo, affacciatasi a fine Ottocento (*Elenco dei principali monumenti...* 1881) e destinata ad avere seguito, specie presso la storiografia locale (Da Schio 1913; Cappellaro 1924-1936 e 1959). Con lo stile del Garelli, ancora fortemente imbevuto di goticismi, l’ancona di Costozza non ha, in effetti, nulla in comune. Lo riconobbe già il Dani (1975), rilevando correttamente come il manufatto non solo fosse “posteriore di almeno un ventennio” all’attività dello scultore, che concluse i suoi giorni nel 1453, ma uscisse soprattutto “completamente dai modi di Nicolò da Cornedo”. Se tali osservazioni sono ineccepibili e quindi da condividere, non può dirsi altrettanto per le conclusioni cui era giunto lo studioso, che volle il ciborio uscito dalla bottega di Angelo di Giovanni da Verona. Difficile, infatti, avvalorare una simile ipotesi poiché, pur avendo a che fare – l’abbiamo già evidenziato – con un’opera il cui cattivo stato di

Mentre i due altari settecenteschi dedicati alla Vergine del Rosario e a San Carlo Borromeo furono effettivamente venduti, finendo rispettivamente nella chiesa milanese della Madonna della Fontana e in una chiesa del Varesotto (Cappellaro 1959, p. 136), i due tabernacoli – evidentemente – non trovarono acquirenti disposti ad acquistarli e rimasero nell’antica pieve di San Mauro.

⁶ ACVVi, *Visitationes*, b. 2/0554, libro B, c. 42r (27 settembre 1538).

⁷ ACVVi, *Visitationes*, b. 2/0554, libro C, c. 298r.

⁸ ACVVi, *Visitationes*, b. 3/0555, c. 207r. In quell’occasione il vescovo Matteo Priuli disponeva di far realizzare un tabernacolo di legno da porsi sull’altar maggiore.

⁹ La prima menzione a questi altari risale alla visita del vescovo e cardinale Marcantonio Bragadin il 14 maggio 1645 (cfr. ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, cc. 191v-192r).

conservazione rischia di fuorviare non poco il nostro giudizio, essa mantiene elementi peculiari e caratteri stilistici sufficienti a negare la paternità tanto dello scultore veronese quanto del suo ristretto ambito. Converrà dunque recepire l'indicazione di Giuliano Menato (1974-1976) che, ammettendo l'oggettiva difficoltà ad avanzare un'attribuzione precisa, suggeriva, prontamente seguito da Franco Barbieri (1984; 1992), di guardare alla pala di Molina di Malo (sch. 11). Ancor più che del dossale della Molina, nella configurazione generale dell'ancona – prescindendo da indubbi scarti sia qualitativi che dimensionali –, a Costozza si avverte però distintamente l'eco delle pale lapidee di Thiene e di Fara Vicentino (schede 29 e 8): anzi, in ragione dell'affiorare qua e là, accanto a un'intelaiatura di matrice manifestamente padovano-donatelliana, di certe asprezze esecutive e di soluzioni meccaniche non troppo sciolte, sia nella figura del *Cristo passo* sia nelle parti decorative, ove si coglie qualche sommessa traccia di suggestioni ancora goticheggianti, specie negli ornamenti vegetal-floreali dei pennacchi tra le nicchie, il tabernacolo di San Mauro appare un significativo prodotto 'di transizione' dove il retaggio tardogotico, assai radicato e presente nella provincia berica pure oltre la metà del Quattrocento, cede progressivamente il passo al nuovo verbo rinascimentale, irradiatosi dalla città di Padova.

7. Costozza (frazione di Longare)

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Tabernacolo con Cristo passo

1496, datato

pietra tenera, cm 125 × 71 × 15

Costozza, frazione di Longare, antica pieve di San Mauro, navata, lato destro

Iscrizioni: MAX[IMO] OPTIMOQ.[UE] CHRISTO, sull'architrave; PAMPHILVS MORATVS, sul basamento; MCCCCLXXXVI, sul fianco destro

Bibliografia: Da Schio, *Persone memorabili...* (BBVi, ms. 3393) cc. 307v-308r; Da Schio 1913, p.11; Cappellaro 1924-1936, pp. 5-6, in Bevilacqua 1983, pp. 893-894; Cappellaro 1959, p. 137; Dani 1975, pp. 119-126; Bevilacqua 1983, p. 890; Dalla Massara 1985, pp. 221-222; *Costozza è tornata...* 1987, p. 17; Cevese 1988, p. 173; Barbieri 1992, p. 562; Dani 1997, p. 320; Simeone 2000, p. 100; Guidolin 2013, p. 127.

Questo interessante tabernacolo tardo quattrocentesco si trova addossato alla parete destra della seconda campata nella vecchia parrocchiale di San Mauro a Costozza di Longare. Lungo il basamento, una breve iscrizione in nitide capitali all'antica e uno scudo gentilizio parlante (con il campo alla testa di moro, sormontato da uno scaglione o capriolo) indentificano il donatore in Panfilo Morato.

Nel registro inferiore dell'ancona, sopra la semplice base, che reca stemma e nome dell'offerente, due paraste laterali, decorate da candelabre fiorite, e un architrave modanato inquadrano un campo rettangolare rivestito da foglie di quercia sovrapposte. Nel mezzo è collocata la custodia per le sacre specie, chiusa da una porticina metallica ingentilita da quattro rosette. Nel registro superiore, sopra l'architrave, s'impone invece una lunetta, stretta tra due fiori quadripetali, graziosa rivisitazione sul tema delle orecchie a ricciolo care a Donatello. Il campo centrale della cuna, percorso da guizzanti raggi solari, ospita al centro il *Cristo passo* a mezzo busto, il cui corpo è anatomicamente ben descritto e colto frontalmente ma con un leggero scarto laterale del volto. Nell'incorniciatura esterna, un'alta fascia ornamentale si articola in tre distinti fregi concentrici: una fila di perline sferiche all'interno, un originale intreccio di dischi forati nel mezzo e infine una serie di piccole valve di conchiglia.

Il ciborio, con evidenti tracce della finitura policroma che il restauro eseguito tra il 1986 e il 1987 ha recuperato sotto tre strati di ridipinture (*Costozza è tornata...*), era

stato ricoverato, nel corso dell'Ottocento, nella sacrestia della chiesa dopo che il conte Giovanni da Schio (1798-1868) l'aveva rinvenuto e fatto levare "da un angolo interno del campanile ove era reposito". A informarci di tale 'ritrovamento' è lo stesso nobiluomo in una nota della poderosa opera manoscritta da lui dedicata alle vicende e alla genealogia delle antiche famiglie vicentine, completata in oltre quarant'anni di studi e ricerche: un'annotazione sino ad oggi ignorata da quanti – in vero assai pochi – hanno scritto del nostro ciborio (*Persone memorabili...*)¹. Il primo a trascurare gli appunti paterni, ove figurano pure un disegno che riproduce la scultura e la trascrizione della data sul fianco destro, anticipata al MCCCCLXXXVI, ossia al 1486 (*Persone memorabili...*)², fu Alvise, figlio appunto di Giovanni Da Schio, che nel suo volumetto su Costozza lo disse opera "del cinquecento" (Da Schio 1913). Così fu in seguito segnalato pure da Lino Cappellaro (1924-1936; 1959) mentre Aristide Dani (1975), che riservò all'altorilievo una speciale attenzione, ne propose l'assegnazione a Nicolò Pizzolo. Con ogni evidenza, al tempo in cui ne scrisse Dani, l'indicazione del millesimo 1496 non doveva essere più visibile, verosimilmente obliterata dalla "crosta grigio-pagliarino uniforme" che allora ricopriva il manufatto (Dani 1975). Senza dunque essere frenato da una datazione tanto palesemente incompatibile con un riferimento a Pizzolo, morto ancora giovane nel 1453, vittima di un'imboscata che s'era probabilmente guadagnato con quel suo carattere rissoso e collerico rammentato dal Vasari³, lo studioso vicentino vi colse un'aggiunta significativa al catalogo dell'artista. Un catalogo che, quanto alla sua produzione plastica, comprendeva per Dani – sulla scia di Sergio Bettini che aveva fatto di Nicolò Pizzolo "il primo degli scultori padovani 'rinati'", l'apripista di "quell'episodio che fu la scultura padovana del quattrocento, della quale il rappresentante più personale"⁴ sarebbe stato Bartolomeo Bellano – la

¹ BBVi, *Persone Memorabili...*, ms. 3393, c. 307v: "Da un tabernacoleto in segrestia di Costozza da me fatto levare da un angolo interno del campanile ove era reposito disegno di A. Wegretti fotografia di A. Schio / accanto (a c. 308r) Morato = Martinengo Pamfilo canonico vicentino, ma nobile Bresciano. Si credette nostro ed io rinvenni in un angolo del campanile di Costozza un ciborio con lo stemma, e l'iscrizione Pamphilus Moratus MCCCCLXXXVI (*sic*), che oggidi si conserva nella sacrestia. Fu canonico nel 1503 v. lib. F p. 50 Archiv. Capit. Morì nel 1504.

² BBVi, *Persone Memorabili...*, ms. 3393, c. 307v.

³ "[...] stando sempre in sull'armi et avendo molti nimici" (Vasari 1568, ed. 1966-1997, vol. III, p. 548).

⁴ Bettini 1931, pp. 60-61.

Madonna con il Bambino nell'antisacrestia degli Eremitani⁵ e, sempre agli Eremitani, la *Pala Ovetari*, affidata dal contratto del maggio 1448 alla coppia Mantegna-Pizzolo, salvo poi essere demandata soltanto a quest'ultimo l'esecuzione dell'ancona una volta che, nel settembre 1449, Andrea veniva sollevato dall'incarico. A prescindere dall'annosa *querelle* attributiva che ha ora confermato e ora invece escluso un diretto coinvolgimento del Pizzolo nella modellazione della pala fittile – che si sarebbe di fatto riservato di dipingere e dorare – a tutto vantaggio dell'ancora evanescente Giovanni da Pisa, collaboratore di Donatello al Santo, chiamato in causa dai documenti e da Marcantonio Michiel, che nella sua *Notizia* riferiva a lui “le figure de terra cotta tutte tonde sopra l'altare” della cappella padovana⁶, Aristide Dani, davanti alla non trascurabile difficoltà di motivare la presenza simultanea di due tabernacoli a San Mauro e guidato dalla suggestione romantica per cui il ciborio in esame si trova in quella che sarebbe stata la chiesa battesimale del Pizzolo – originario della non lontana Villaganzerla, un tempo affiliata alla pieve di Costozza, egli sarebbe stato infatti battezzato proprio qui in ragione dei diritti spettanti alla chiesa matrice rispetto alle cappelle in cura d'anime del territorio (sch. 6) – immaginò una sua esecuzione da parte del pittore-scultore per il proprio borgo natale.

Dal punto di vista stilistico-formale, infine, lo studioso ravvisava pure un'impressionante “identità di linea e di strutture e di effetti cromatici e persino nella tipologia” tra il volto del *Cristo passo* scolpito e quello del *Padre Eterno*, suo *alter ego* più maturo, nell'affresco del Pizzolo sugli spicchi della volta della Cappella Ovetari. Il fatto che l'edicola in pietra tenera paia rielaborare in parte aspetti propri dei lavori di oreficeria – in particolare il trattamento delle superfici al fine di esaltare gli “effetti di duttilità e di luce” – costituiva, inoltre, agli occhi di Dani, un'ulteriore conferma circa la fondatezza di una simile proposta critica, in ragione “della intensa e mirabile collaborazione del Pizzolo con Donatello” attestata dai documenti che lo vogliono impegnato a rinettare i bronzi del Santo⁷.

⁵ Per una sintesi critica e bibliografica sulla *Madonna* degli Eremitani, pubblicata per primo da Adolfo Venturi 1908, p. 450 quale opera di Giovanni da Pisa, si veda ora Facchi 2015, in part. pp. 25-27.

⁶ Michiel, ed. 1800, p. 23.

⁷ Lazzarini 1906, p. 166.

Anche ammettendo fosse impossibile leggere la data scritta in numeri romani sul fianco dell'edicola, l'interpretazione offerta da Aristide Dani appare inspiegabile e incoerente e coglie nel segno soltanto nel rilevare l'*imprinting* patavino dell'opera, riportata poi al giusto contesto, strettamente collegato "alla temperie padovana postdonatelliana", da una secca affermazione di Franco Barbieri (1992). Desta invece qualche perplessità l'idea di Renato Cevese (1988) di orientarsi, per la paternità dell'opera, su un "artista molto probabilmente non italiano, ma educatosi in Italia".

Benché rimanga oggi difficile spiegare quali rapporti legassero Panfilo Morato a Costozza e quali fossero le ragioni del suo dono senza tralasciare la questione – ancora irrisolta – della primitiva destinazione del ciborio, il fatto che il committente-donatore fosse stato membro del capitolo della Cattedrale di Vicenza, documentato nel 1501 e morto, stando a Giovanni Da Schio, nel 1504 (*Personae memorabili...*), può comunque suggerire qualche spunto di riflessione sulle circostanze e sugli 'ambienti' in cui dev'essere avvenuta tale commissione. Il Morato figura, infatti, tra i canonici che il 5 maggio 1501 parteciparono, ancor prima della morte dell'alto prelato, all'elezione del successore del cardinal Battista Zeno alla guida della diocesi berica. Riaffermando una propria prerogativa, il Capitolo tentava così di anticipare e prevenire le decisioni della Santa Sede che, in effetti, individuò e nominò un vescovo diverso da quello designato dai canonici⁸. Capofila di tale operazione, destinata a restare frustrata, fu, insieme a Simone Porto, l'arciprete del Duomo Marco Dal Toso, esponente di antico lignaggio vicentino e – gioverà rammentarlo – cugino del Nicolò Dal Toso fondatore della chiesa di Santo Stefano di Lupia, per la quale venne eseguita la pala d'altare lapidea, oggi convincentemente attribuita alla bottega dei lombardi Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como (sch. 10). Panfilo Morato apparteneva però anche a pieno titolo all'*entourage* curiale e, vicino al vescovo, avrebbe potuto agevolmente conoscere i cognati lapicidi e le capacità della loro *équipe* che, proprio a cavallo della metà dell'ultimo decennio del Quattrocento – e dunque quando veniva messo in opera il ciborio in San Mauro di Costozza –, lavorava alla loggia del vescovado, commissionata dal succitato cardinale Zeno⁹. Ecco allora che, in virtù di

⁸ Mantese 1964b, pp. 166-167 e 1058.

⁹ Il 26 febbraio 1495 Bernardino dichiarava di avere ricevuto 75 ducati dal cardinale Zeno "pro lapidibus et mercede podioli facti in dicto episcopatu iuxta conventiones invicem factas" (cfr. ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4738, alla data). Si veda inoltre il capitolo II di questo studio.

simili rapporti, non sarebbe illogico immaginare che il canonico-donatore avesse potuto convocare per l'impresa proprio Tommaso e Bernardino. Del resto, anche nel loggiato sul lato nord del cortile del palazzo episcopale, l'adozione di un sovraccarico e divagante registro ornamentale, che si dispiega su tutte le superfici scolpite all'insegna di un diffuso *horror vacui* e di un netto prevalere del dato esornativo "sull'impegno strutturale del costruttore"¹⁰, non disdice con le analoghe soluzioni adottate, *en miniature*, a Costozza. Attingendo a un repertorio decorativo non dissimile da quello del tabernacolo, foglie di quercia dai profili nervosi bardano gli intradossi delle arcate al pianterreno dell'episcopio di Vicenza, mentre fregi a dischi forati inquadrano le specchiature centrali delle balaustre nella loggia soprastante (figg. 218-221). L'anatomia del *Cristo* Morato, infine, con la muscolatura risentita, non pare troppo lontana da quella del torace nerboruto e in tensione del *San Sebastiano* nel trittico di Lupia. Certo il confronto riesce meno persuasivo in altri dettagli, quali i tratti esotici – quasi mongolici – del volto di Gesù, che non trovano riscontri precisi e convincenti nel novero delle ancone plastiche che, in questa sede, vengono rivendicate ai cognati lapicidi Tommaso e Bernardino, ma un riferimento al loro ambito non pare in definitiva irragionevole, almeno quale ipotesi di lavoro.

¹⁰ Magagnato 1952, p. 18.

8. Fara Vicentino

Scultore padovano

Pala d'altare

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 178 × 170 × 18

Fara Vicentino, chiesa dei Santi Felice e Fortunato, sacrestia, parete est

Bibliografia: Cuman 1986, p. 72; *La chiesa...* 1987, p. 38 Ericani 1999, pp. 57-58; Negri 2014a, p. 30.

La chiesa dei Santi Felice e Fortunato di Fara Vicentino, nel Vicariato di Thiene, afferente alla diocesi padovana, sorge lungo quella che in passato doveva essere un'importante via di collegamento tra la fascia pedemontana a nord della provincia berica e l'Altopiano di Asiago. Mentre oggi l'edificio appare abbastanza defilato rispetto al centro del piccolo borgo, un tempo, l'area su cui è fabbricato era dunque centrale nel territorio dell'antico comune: tale perdita centralità aiuta a comprendere meglio le ragioni della sua remota fondazione, risalente al XII secolo, e il fatto che in origine dovesse essere proprio questa la primitiva parrocchiale della comunità qui residente¹.

E proprio dalla locale comunità la chiesa fu riedificata, sul luogo di una preesistente, negli anni immediatamente precedenti alla visita del vescovo di Padova Pietro Barozzi che nel 1488 la trovò “de novo per indigenas constructa” ma non ancora ultimata poiché mancante della copertura e della pavimentazione². I lavori furono condotti a compimento nel volgere di breve tempo se il 19 aprile 1494 lo stesso presule patavino poteva consacrare solennemente l'edificio e i suoi tre altari: dedicati rispettivamente ai Santi titolari Felice e Fortunato, il maggiore e quelli laterali, l'uno

¹ Rizzolo 2002, pp. 314-316.

² ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 218r: “Idem reverendissimus dominus episcopus visitavit ecclesiam Sanctorum Hermacore et Fortunati, que de novo per indigenas constructa contignationes cum suis laquearibus pulcherimas habet ex larice sed adhuc tecta non est et proinde tectorio et pavimento caret” (in Gios 1992, p. 174). Viene indicata ancora l'antica titolazione a Santi Ermagora e Fortunato, il primo sostituito, proprio dalla fine del Quattrocento, da San Felice (*La chiesa...* 1987).

alla Madonna con i Santi Giovanni Evangelista e Pietro Martire, l'altro a San Francesco³.

Della chiesa quattrocentesca, parzialmente demolita sul finire dell'Ottocento, quando fu inglobata nell'attuale edificio a pianta ottagonale di sapore neogotico e sormontato da un'alta cupola, rimangono il presbiterio e una porzione della navata, ora adibiti a sacrestia⁴. In questo ambiente, addossato alla parete verso mattina – ossia quella terminale del primitivo coro –, si conserva un polittico scultoreo, qui riallestito soltanto negli ultimi tempi su di una mensa a cassone moderna, in pietra di Vicenza, che intende riproporre forme e dimensioni di quella antica di cui si potevano rilevare tracce nella muratura.

L'ancona, di cui l'ultimo restauro ha recuperato la vivace policromia impreziosita in origine da dorature, si compone di sette blocchi lapidei: i due frammenti dell'architrave che oggi è reimpiegato, capovolto, quale basamento; i due scomparti laterali con la *Madonna* e *San Giovanni Evangelista* ritti su piedistalli poligonali scanalati e inseriti entro piccole nicchie absidate e voltate con un elegante pecten striato; il *Cristo in pietà*, assistito da due angeli che lo issano sopra al sarcofago, ripreso di scorcio, che occupa l'intera larghezza della lastra centrale; la lunetta sommitale con il *Padre Eterno* benedicente tra una gloria di cherubini, composta a sua volta da due blocchi distinti e uniti assieme⁵.

Tale assemblaggio è piuttosto recente e data a dopo la metà degli anni Ottanta del secolo scorso. Allora, infatti, le figure dei due dolenti erano ancora in chiesa, posizionate ai lati della mensa dell'altar maggiore e rivolte verso l'aula, mentre dietro lo stesso altare erano murati il pannello mediano dell'*Engel pietà* e la soprastante *chuna* con Dio Padre (Cuman 1986). Una sistemazione, questa, poco adatta e risalente ai rifacimenti tardo ottocenteschi, biasimata dal vescovo Carlo Agostini che visitando la chiesa, il 24 agosto del 1933, auspicava la ricomposizione del “magnifico altorilievo

³ ACVPd, *Visitationes*, b. III, cc. 388v-389v.

⁴ La nuova chiesa, priva di sacerdoti residenti e dove si celebravano poche funzioni alla settimana e in occasioni delle ricorrenze mariane dell'Assunzione, della Madonna del Rosario e dell'Immacolata, fu benedetta nel 1890, come si apprende dalla relazione presentata ai visitatori vescovili dal parroco Basilio Gregori in data 20 novembre 1912 (ACVPd, *Visitationes*, b. CL, c. 62v).

⁵ Le analitiche informazioni sulla composizione del polittico sono riportate nella relazione tecnica di restauro ultimato da Fiorella Soffini nel 2009, che ringrazio per i dati messi cortesemente a mia disposizione.

antico” e ne raccomandava contestualmente una più adeguata e “diligente” conservazione⁶.

Pur a fronte di una situazione molto particolare, segnata dallo stratificarsi di vari spostamenti, ridipinture più e meno estese, demolizioni di singole parti e accomodate non sempre felici, il manufatto ha una sua sostanziale omogeneità e coerenza per cui diviene difficile immaginare – com’è stato invece proposto (Ericani 1999) – che sia l’esito dell’accorpamento delle ancone di altari diversi. Indubbiamente rimane aperta la questione di destinazione e collocazione originarie dato che, nei resoconti delle visite al sacro edificio compiute nel corso dei secoli dai vescovi di Padova o dai loro incaricati, non si accenna mai ad altari con dediche diverse da quelle indicate a fine Quattrocento al momento della loro consacrazione. Isolata e priva di riscontri è pure l’annotazione nel verbale della visita del 21 settembre 1658, dove si nomina un altare “sub titulo Pietatis lapideum totum sacratum”⁷ che pare sostituirsi – ma solo momentaneamente – a quello di San Francesco, citato invece sempre sia nelle relazioni precedenti sia in quelle successive. D’altra parte, sebbene si tratti anche in questo caso di una menzione occasionale e limitata al 1488, gioverà rilevare come il 9 novembre di quell’anno il vescovo Barozzi consacrò “in ecclesia Sancti Bartholomei” – l’altra chiesa di Fara e attuale parrocchiale, che all’epoca dipendeva dalla mensa del Capitolo della Cattedrale di Padova cui era stata incorporata fin dal 1438 – un altare dedicato “ad nomen et memoriam sacratissimi corporis domini nostri Iesu Christi”⁸: una titolazione che, insieme alla cronologia perfettamente compatibile con la sua esecuzione, ben si addice al nostro trittico e alla sua iconografia.

Quanto al manufatto, è assai più verosimile – come anticipato – che i vari pannelli lapidei abbiano costituito fin dal principio un organismo unico, affine, nell’insieme, tanto al polittico dell’altare Pojana in San Lorenzo a Vicenza (sch. 33) quanto al dossale nella cappella gentilizia della Natività di Maria a Thiene (sch. 29). Rispetto a quest’ultimo stupiscono le palmari corrispondenze delle lunette con il Padre Eterno la cui mano destra, in atto di benedire, è enfatizzata da un oggetto molto pronunciato, specie se confrontato alla restante figurazione. Al primo rimandano invece l’intelaiatura

⁶ ACVPd, *Visitationes*, b. CCXIX, alla data.

⁷ ACVPd, *Visitationes*, b. XXIX, c. 149r.

⁸ ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 216v.

della struttura, con il padiglione sormontato dalla cuna; l'inusitato espediente tecnico delle stuccature – qui di colore rosso – con cui a mo' di niello sono riempiti gli intagli delle candelabre lungo i pilastri che scandiscono l'ancona; la scelta di presentare, quale fulcro della composizione, l'*Engelpietà*. A Fara però si registra una spazialità più razionale. Nel breve incasso della lastra centrale, infatti, si crea una scatola prospettica vera e propria con il sepolcro scorciato in maniera convincente. Altrettanto efficacemente disciplinati sono il soffitto e la parete sinistra della nicchia sopra cui si stagliano le ali dell'angioletto secondo un espediente che, rendendo tangibile e corporeo ciò che per sua natura dovrebbe essere etereo, fu adottato più volte da Donatello, *in primis* nel *Cristo passo* bronzeo per l'altare padovano del Santo e all'universo figurativo del maestro toscano rinvierebbe anche la posa dello stesso angelo che rovescia la testa all'indietro. Del resto, è quanto accade pure in alcuni rilievi eseguiti ricorrendo a *media* diversi, come stucco e cartapesta, e giudicati quali possibili reinterpretazioni di un prototipo donatelliano⁹. Alla città euganea, dove dalla metà del Quattrocento il colloquio tra pittura e scultura era molto serrato e fecondo, rinviano infine le figure di *Maria* e *Giovanni*, la cui gestualità, eloquente nell'esprimere la disperazione del momento, viene accentuata da panneggi ampi e volumetricamente definiti, specie nell'Evangelista, sensibili alla lezione di Andrea Mantegna nella Cappella Ovetari ma pure non del tutto dimentichi – la Vergine in particolare – dell'affresco con la *Crocifissione* nella grande arcata a coronamento del succitato altare vicentino della famiglia Pojana, che reca per altro vividissima l'eco del mantegnesimo padovano¹⁰.

Lo scultore di Fara, come ha ineccepibilmente rilevato Giuliana Ericani (1999), operò dunque sì nel solco della pala nella cappella del castello nella vicina Thiene, ma non mancò di aggiornare il suo linguaggio, già di per sé zeppo di cadenze patavine, guardando al complesso altaristico Pojana, ossia al più clamoroso documento di cultura donatelliana e mantegnesca in terra berica.

⁹ Particolarmente stringenti sono, in questo senso, le affinità con l'angelo alle spalle di Gesù che butta indietro la testa nelle cartepeste della Pinacoteca Comunale di Faenza (M. Ceriana, in *Giovanni Bellini. La nascita...* 2014, pp. 164-165, sch. 13) e della Galleria Nazionale di Parma (De Marchi 1996a, pp. 71-76, in part. p. 73). Al medesimo modello pare rifarsi anche il rilievo in pietra tenera donato al Museo d'Arte Sacra di San Gimignano nel 1930 e di probabile provenienza padovana sul quale si veda G. Gentilini, in *Dal Trecento al Seicento...* 1991, p. 45, sch. 6.

¹⁰ Sugli affreschi dell'altare Pojana si vedano le recenti riletture e proposte critiche di Rigoni 2014 e di Lucco 2014, pp. 433-434, sch. 155.

9. Fimon (frazione di Arcugnano)

Scultore vicentino

Cristo in pietà

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 135 × 67

Fimon, chiesa parrocchiale di Santa Maria, navata, lato destro

Bibliografia: *La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 224; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 155; Ericani 1999, pp. 58-59; Dal Lago 2008, p. 255, n. 22; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 105; Negri 2014a, p. 30.

La chiesa di Santa Maria di Fimon, paese dei Colli Berici nell'esteso comune di Arcugnano, sorse nel Quattrocento in località "Spiazzo" e, soppiantando quella più antica di Santa Maria della Neve, poco più a monte e attestata sin dal XII secolo come cappella della pieve di Barbarano, si guadagnò, nel volgere di qualche tempo, quello *status* di parrocchiale che le visite dei presuli vicentini e dei loro rappresentanti avrebbero in seguito inequivocabilmente sancito¹. L'aspetto attuale dell'edificio – un'aula unica a volta ribassata – risale agli interventi di rifacimento promossi dalla comunità locale nel Settecento e non ancora del tutto conclusi nel secolo seguente se, il 15 aprile 1823, il vescovo Giovanni Maria Peruzzi trovava che l'"ecclesia tota est sarta, tecta, de novo constructa, sed non terminata"².

La riconfigurazione degli spazi interni ebbe inevitabili conseguenze per gli antichi arredi che, in massima parte, furono comunque mantenuti e reimpiegati. È questo il caso di alcune interessanti sculture quattrocentesche quali la *Madonna in trono con il Bambino* di matrice austro-boema, incorniciata dal grande altare maggiore rococò in marmi policromi che s'inserisce a fatica nel presbiterio³, e il *Sant'Antonio abate*, immagine di carattere popolare e devozionale ma connotata da un modellato marcato, molto espressivo e non di maniera. Scolpita in un unico blocco di arenaria, la figura del Santo anacoreta e taumaturgo si alza, in posizione rigidamente frontale, sopra un basamento poligonale riportante nel mezzo uno stemma ben connotato dal punto di

¹ Dal Lago 2008, pp. 147-151.

² ACVVi, *Visitaciones*, b. 21/0573, fasc. 3B, c. 18r.

³ Per la statua si rinvia al capitolo I di questo studio.

vista araldico. Benché privo di colorazioni, nel blasone, sino ad oggi non identificato, si riconosce agevolmente quello della nobile famiglia Arsiero, nella variante di rosso, a due tronchi d'oro di tre nodi a forma di lambello, posti a capriolo rotto (figg. 554-555)⁴.

Sulla medesima parete del Sant'Antonio si conserva, infine, il bassorilievo qui schedato, raffigurante il *Cristo in pietà*, in pietra tenera policromata, murato ad una discreta altezza da terra. Benché le relazioni vescovili forniscano in tal senso solo scarni resoconti, donde è arduo ricavare dati sufficienti a ricostruirne collocazione e funzione originarie oltre ogni ragionevole dubbio, è ipotizzabile che l'ancona lapidea facesse in origine parte dell'altare dedicato al Corpo di Cristo, presso il quale, stando alla visita pastorale del 1561 – l'unica di fatto a darne conto –, si serbava l'eucarestia. Il Santissimo, allora custodito in un "tabernaculo in muro infixo"⁵, fin dal successivo sopralluogo del vicario vescovile nel 1581, in ottemperanza alle disposizioni conciliari tridentine, avrebbe, infatti, trovato posto sull'altare maggiore⁶.

Se la richiamata testimonianza visitale del 1561 non si può interpretare con assoluta tranquillità, è sicuro invece che nei primi decenni del Novecento il rilievo si serbasse nella sacrestia, come risulta dagli inventari diocesani compilati nel 1913 e nel 1929⁷.

Entro un'intelaiatura architettonica squisitamente rinascimentale, con le lesene laterali decorate da candelabre che sostengono, sopra l'architrave con duplice modanatura a godronature e a foglie, una centina impennacchiata siglata al centro da una conchiglia striata, è rappresentato il *Cristo morto*. Il suo corpo inerte, dall'anatomia credibile, emerge dal sepolcro opponendo resistenza tanto che i due angeli, i piedi dei quali scompaiono nel sarcofago, sembrano faticare a sorreggerlo. Le poche ed essenziali linee con cui le figure sono descritte concorrono a conferire alla scena un certo *pathos*,

⁴ Rumor 1899, p. 20.

⁵ ACVVi, *Visitationes*, b. 3b/0555, c. 53r.

⁶ ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 221r: "[...] in primis visitavit Sanctissimum Sacramentum tentum super altari maiori positum in tabernaculo ligneo picto et in vase ramis aureato decenti [...]".

⁷ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Fimon, *Inventario e catalogo – 1913*: "Nella chiesa parrocchiale, in sacrestia, si trova un bassorilievo rappresentante Gesù agonizzante sostenuto da due angeli, giudicato della scuola del Rinascimento". ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Fimon, *Inventario e registro dello stato patrimoniale – 1929*: "Una Statua di "Gesù Appassionato" con due angeli che Gli sostengono il Capo, ed è posta in Sagrestia con nicchia nel muro; di valore per antichità".

nel complesso per altro assai decantato. La tensione drammatica del momento si riassume tutta nel viso immalinconito dell'angioletto di destra e nel capo reclinato di Gesù, che proprio a quell'angelo pare puntellarsi. Su buona parte della superficie è stesa una coloritura blu avio scuro su cui si stagliano gli incarnati rosacei delle figure e gli elementi a rilievo dorati nell'incorniciatura e nelle specchiature dell'arca. Questa è scorciata e degradando da sinistra verso destra intende suggerire l'idea della profondità senza però riuscire del tutto convincente come si avverte chiaramente in quelli che, in alto, vorrebbero essere dei piccoli cassettoni con rosette stilizzate a soffittare la scatola prospettica e che, non ottenendo l'effetto desiderato, devono 'accontentarsi' di fungere da fregio ornamentale.

Proprio la manifesta incapacità nel definire una spazialità coerente e razionale denuncia l'inadeguatezza dello scultore di Fimon a tradurre con i propri mezzi quanto evidentemente elaborato da altri. E a dimostrare che vi fosse un modello cui attingere è il trittico in pietra di Fara Vicentino, nel pedemonte a nord della provincia berica (sch. 8), dove, nello scomparto centrale, si ritrova non solo lo stesso motivo iconografico ma anche l'identica impostazione di scorcio e in diagonale del sepolcro. Più accorta risulta indubbiamente la versione del polittico scultoreo fareense, della cui invenzione l'ancona di Fimon offre una declinazione più connotata in chiave vernacolare. Poco dirimente se non addirittura sviante appare infine l'accostamento suggerito da Giuliana Ericani (1999) con il rilievo dell'altare del Sacramento nella basilica patriarcale di Aquileia, iniziato da un Antonio Rizzo agli esordi e quindi completato tra gli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento⁸. All'ancona friulana l'opera in esame pare infatti assimilabile unicamente per le comuni ricerche iconografiche e per le 'ideali' premesse di quelle medesime ricerche, da rintracciare nei "colloqui congiunti sotto le volte" del Santo di Padova "tra tutti i tagliapietra protagonisti della scultura veneta di secondo Quattrocento" (Ericani 1999, p. 59).

⁸ Per l'altare eucaristico di Aquileia, eseguito in due momenti tra il 1468 e il 1474 circa, con il rilievo della Pietà che spetterebbe in particolare ad Antonio Rizzo, si veda Markham Schulz 1983, pp. 37-39 e 139-141, sch. 2. Tale lettura trova concordi sia Ericani 1999, pp. 58-59 che Caglioti 2006, pp. 56-57, nota 7. Di altro avviso è invece Ceriana 2014, p. 87, che propende per un'assegnazione dell'opera a uno scultore di "scarse capacità".

10. Lupia (frazione di Sandrigo)

Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Pala d'altare

1471-1478

pietra tenera, cm 220 × 350 × 30

Lupia, frazione di Sandrigo, chiesa di Santo Stefano protomartire, altare maggiore

Bibliografia: Fabris 1925, p. 1; Mantese 1962, p. 317; *La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 593; Pozzan 1982, p. 18; Schiavo 1983, pp. 48-50; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 209; Barbieri 2002, pp. 81-86; Brutto 2002, pp. 39-40, 54-64, 78; Bullato 2002, pp. 91-93; *All'ombra del Campanile...* 2009-2010, pp. 336-337.

La monumentale ancona in pietra policromata sull'altare maggiore della parrocchiale di Santo Stefano Protomartire di Lupia fu scoperta in maniera piuttosto fortunosa nell'estate del 1920. Nel rimuovere, infatti, la tela settecentesca con il titolare *Stefano* tra i *Santi Sebastiano e Antonio da Padova*, attribuita a Costantino Pasqualotto¹, onde abbassare il sottostante tabernacolo marmoreo, dietro il dipinto apparve, fra la meraviglia dei presenti (Fabris 1925), il grande trittico raffigurante la *Vergine in trono con il Bambino* al centro, i martiri *Stefano e Sebastiano*, ai lati, e il *Padre Eterno benedicente* nella soprastante cuna. A differenza dunque di altri consimili manufatti del Vicentino, il polittico lapideo lupiese si conserva eccezionalmente quasi nella sua ubicazione originaria, se si eccettua il fatto che, con la demolizione, negli anni Quaranta del Novecento, dell'antica abside poligonale alla parete di fondo della quale era sino ad allora addossato, finì collocato sulla linea di confine tra l'ampio presbiterio e la nuova abside semicircolare, affiancato da due angeli oranti.

Citata nella visita pastorale del vescovo Michele Priuli, che nel 1582 disponeva di rinnovarla², la pala plastica venne sommariamente descritta nel resoconto della visita del cardinale Marcantonio Bragadin, il 2 maggio 1641, quando il presule ordinava di

¹ Per Costantino Pasqualotto (1681-1755), modesto pittore ma dotato di un più che discreto seguito nel Settecento vicentino, nel capoluogo come in provincia, si veda Cevese 1990, pp. 29-30. Per la pala lupiese, oggi sulla controfacciata della chiesa, si veda invece Saccardo 1999.

² ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, fasc. 6, c. 257v: “[...] mandavit renovari pallam et murari oculum supra dictum altare [...]”.

provvedere a dipingere in maniera decorosa il *Santo Stefano*³. Obliterata forse già nel corso del nono decennio del Seicento, quando, dopo che l'autorità ecclesiastica aveva rilasciato la concessione a “ridur in maggiore decenza e stato decoroso l'Altar sotto il titolo di S. Steffano Protomartire”⁴, dagli atti visitali del 1687, apprendiamo che l'altare era stato ammodernato e si presentava “marmoreum novum elegantis structure”⁵. Nel secolo seguente, attorno agli anni Venti, si mise nuovamente mano all'altar maggiore per il quale fu eseguita la succitata tela del Pasqualotto che celò il nostro polittico sino a cent'anni fa⁶.

La chiesa, così come il territorio di Lupia, nell'alta pianura vicentina, rientrava nei possedimenti dei Benedettini del monastero dei Santi Felice e Fortunato di Vicenza, dai quali, sebbene le *Rationes decimarum* che la ricordano come parrocchiale già negli anni 1297 e 1303 non facciano alcun cenno a diritti dei monaci su di essa⁷, dipese di fatto dal X al XV secolo⁸. All'epoca, parallelamente al declino economico del cenobio cittadino, mentre la cappella di Santo Stefano, per arginare una situazione di reale e progressivo degrado, veniva accorpata prima alla pieve di Sandrigo, nel 1428, e poi a quella di Bressanvido, nel 1458, nella zona si insediarono e acquistarono terre diverse famiglie nobili quali gli Squarzi, i Trissino e i Dal Toso. Questi, in particolare, nella persona di Nicolò, acquisirono, nel 1471, il giuspatronato della chiesa, allora “dirupta penitusque destructa et carens de domo in qua habitare possit Sacerdos unus”, e s'impegnarono contestualmente a ricostruirla, a costituire il relativo beneficio parrocchiale, nonché a dotarla di un sacerdote e di un'abitazione per quest'ultimo⁹.

³ ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, fasc. 4, c. 78r: “Visitavit altare antedictum in quo est icon Beate Virginis in medio et Sancti Stephani, ac Sancti Sebastiani a lateribus. Et mandavit [...] ac decentem pingi imaginem Sancti Stephani”.

⁴ ACVVi, *Atti e sentenze*, anno 1680, b. 137/0137, alla data 7 ottobre 1680, in Brutto 2002, pp. 61-62.

⁵ ACVVi, *Visitationes*, b. 11/0563, fasc. 9, c. 52r.

⁶ Brutto 2002, p. 68.

⁷ *Rationes decimarum*... 1941, pp. 232 e 275.

⁸ Brutto 2002, pp. 7-13.

⁹ Una trascrizione del documento del 1471 è inserita a corredo della presentazione del rettore della chiesa di Santo Stefano di Lupia effettuata dal nobile Andrea di Pompeo Dal Toso il 6 giugno 1817. Tale trascrizione si conserva in ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Storica, b. 125, Lupia, alla data, in Brutto, pp. 30-31, nota 113.

Agli anni immediatamente seguenti risalgono le origini dell'edificio attuale che, soggetto nel tempo a successivi rifacimenti, al momento del rinvenimento della pala in esame conservava ancora intatte le sue proporzioni quattrocentesche del tutto coerenti, insieme alla planimetria e all'impostazione della facciata, ad altre fabbriche religiose di quel torno d'anni: dall'oratorio cittadino dei Santi Maria e Cristoforo, ora incorporato nel liceo Pigafetta, alle cappelle gentilizie di San Francesco a Torri di Quartesolo e della Natività di Maria a Thiene che, entrambe dovute alla committenza della famiglia Porto, per altro imparentata proprio con il Nicolò Dal Toso finanziatore dei restauri di Lupia, la cui madre era una da Porto, custodivano e tutt'ora custodiscono dossali lapidei affini a quelli di Lupia (sch. 29 e 31).

Come chiariscono i due scudi a bucranio alle estremità della predella, recanti i blasoni delle casate Dal Toso (partito, nel primo alla mezza aquila e nel secondo a tre bande) e Loschi (con la fascia caricata di tre gigli e l'aquila col volo abbassato in capo), furono appunto Nicolò e la sua seconda moglie, Bianca Loschi, a donare il nostro trittico, eseguito, s'è visto, dopo il 1471 e, forse, entro il 1478. In quell'anno il Dal Toso, infatti, nel disporre le sue ultime volontà, il 22 marzo, mentre giaceva a letto ammalato nella casa di città, "in sindacaria Sancti Stefani"¹⁰, non faceva alcun riferimento all'edificio per ultimare i lavori e gli arredi del quale, in un precedente testamento da lui dettato il 1° marzo 1475, alla vigilia di un pellegrinaggio nell'Urbe in occasione – evidentemente – dell'anno santo, aveva destinato un'apposita e cospicua somma, pari a duecento ducati¹¹.

A fronte di una committenza certa, meno ovvia appare la paternità della scultura che tuttavia presenta non pochi dettagli morfologici e stilistici utili a suggerire le giuste coordinate per circoscrivere l'indagine nel tentativo di sottrarre dall'anonimato i suoi artefici. Dopo l'effimero interesse suscitato dal manufatto all'indomani del suo ritrovamento, destinato a scemare nel volgere di breve tempo lasciando spazio a un assoluto silenzio della critica, non prima però che fossero avviate le pratiche – presto naufragate come ci ricorda Goiovanni Fabris (1925) – per il suo restauro con il concorso

¹⁰ ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anni 1475-1478, vol. 41, alla data, in Brutto 2002, p. 38.

¹¹ ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anni 1475-1478, vol. 41, alla data in Mantese 1964a e in Brutto 2002, pp. 34-40.

di Stato, Comune e Fabbriceria della chiesa¹², il primo a cimentarsi nella prova fu, sulla scia delle brevi segnalazioni di Mantese (1962) e Pozzan (1982), Remo Schiavo (1983) che mise il dossale lupiese in rapporto con quelli di Molina di Malo (sch. 11) e di Montecchio Maggiore (sch. 14), rilevandovi però “un gusto più maturo, più decisamente rinascimentale”. Nel tornare sulla questione a una ventina d’anni di distanza, Franco Barbieri (2002), pur ignorando la riflessione di Schiavo, ne riprese alcuni aspetti. Con osservazioni fondate e pertinenti, lo studioso pose giustamente in evidenza i palmari confronti della nostra pala con quella della vicina Torri di Quartesolo, che, proveniente dal già citato Oratorio di casa Porto, oggi distrutto, è datata 1482 (sch. 31) e, proprio per la sua collocazione cronologica, assume una speciale rilevanza nella nostra prospettiva. Sovrapponibili sono sia l’impianto architettonico, di matrice padovana, con il padiglione sormontato dalla grande lunetta sia l’articolazione delle parti e la distribuzione delle figure che tendenzialmente, in entrambi gl’impaginati, mancano di qualsiasi legame tra loro, serrate come sono nelle reciproche nicchie e segnate per di più da uno sviamento dei rapporti dimensionali per cui la gerarchia delle proporzioni assegna alla *Madonna* uno spazio sovradimensionato e fuori scala rispetto ai santi laterali. Sempre relativamente alla spazialità e alla sua costruzione, le Vergini lupiese e quartesolana siedono su un trono pressoché identico, con i motivi a ricciolo che ne ornano la sagoma: mentre, però, a Torri la nicchia che lo ospita è risolta come una perfetta scatola prospettica, con il soffitto a lacunari inclinato in profondità insieme alle quinte sui fianchi, a Lupia, ad accogliere lo scranno è un’abside poligonale, inghirlandata da un volo di cherubini, quasi fosse un omaggio a quella della chiesa primitiva contro il cui muro era effettivamente addossata la pala. E differenze si colgono anche nelle nicchie semicircolari ai lati delle Madonne: la conchiglia striata sigla, infatti, il catino degl’incavi quartesolani laddove i volti dei *Santi Stefano* e *Sebastiano* lupiesi si stagliano su di un reticolato di riquadri decrescenti secondo linee che convergono a raggiera. Una soluzione questa dalla manifesta ascendenza lombarda (Barbieri 2002) che non trova immediati riscontri nella consimile produzione locale se non nel polittico lapideo della suindicata cappella della Natività di Maria a Thiene, lavoro però di costruzione più coerente e di livello ben più elevato (sch. 29).

¹² La corrispondenza intercorsa tra il parroco di Lupia Giuseppe Masetto, l’ufficio diocesano d’arte sacra della Curia di Vicenza, il Soprintendente ai Monumenti di Verona Alessandro Da Lisca e il locale Ispettore ai Monumenti Luigi Ongaro si conserva in ACVVi, *Arte Sacra*, b. 1, cc. n.n..

Raffronti più calzanti s'offrono invece tra la Vergine della pala in esame, quella di Molina di Malo (sch. 11), riferibile all'ottavo-nono decennio del Quattrocento, e quella di collezione privata vicentina (sch. 36) delle quali, oltre alla conformazione del volto, dall'elegante ovale allungato, alla coincidente posizione delle mani che cingono amorevoli il Bambino da dietro, al sistema delle pieghe e al modo con cui esse si svolgono in corrispondenza della porzione inferiore della veste e del mantello, tornano alla lettera il portamento e le fattezze del piccolo Gesù, stante, con il braccino destro sollevato, il nimbo crocesignato appoggiato alla nuca e i capelli a ciuffi scomposti sulle tempie, tra i quali, qui a Lupia, si scorgono bene i segni del trapano.

I *Santi Stefano e Sebastiano*, tanto nella posa, piuttosto rigida e impacciata, quanto nella conformazione dei volti, si leggono poi bene accanto ai *Santi Gregorio Magno e Vitale* del trittico siglato insieme dagli "statuarii" Tommaso da Lugano e Bernardino da Como per la pieve di Montecchio Maggiore ed oggi nell'oratorio di San Bernardino nel nuovo duomo della cittadina (sch. 14). E l'esemplare montecchiano è importante anche perché, a quest'opera certa dei due cognati, rinviano le candelabre delle lesene di Lupia, con la stessa decorazione ad anfore e vasi sovrapposti da cui pendono filze di perline; e pure la stessa *Madonna* lupiese non disdice per nulla accostata alla *Santa Caterina d'Alessandria* nel pannello sulla destra dell'ancona di Montecchio.

Tutto ciò sembra dunque ricondurre convincentemente a un filone ben preciso della scultura vicentina del tardo Quattrocento, imbevuto di ascendenti lombardi ma connotato pure da decisive aperture in chiave patavina, senza le quali si stenterebbe d'altronde a spiegare la concezione architettonica dell'insieme. Simili aspetti si coniugano bene, in definitiva, proprio con il catalogo dei due cognati scultori, rispetto al quale vi è una sostanziale continuità e si registra semmai un aggiornamento – quanto alla ricezione di analoghe ricerche prospettiche – sull'importante e consentanea ancona di Thiene, i cui stilemi formali orienterebbero verso l'ambito di Pietro Lombardo e delle maestranze con lui attive nell'esecuzione dei pannelli marmorei del setto nel coro della basilica veneziana dei Frari, scolpiti tra gli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento (sch. 29).

11. Molina di Malo (frazione di Malo)

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Pala d'altare

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 220 × 300 × 13

Molina di Malo, chiesa parrocchiale di Santa Maria, coro

Bibliografia: *La parrocchia di Molina...* 1948, p. 16; Magagnato 1952, p. 20; Zorzi 1959, p. 353 e tav. XCII, fig. 211; Mantese 1962, p. 263; F. Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 40-41; Mantese 1976, pp. 13, nota 9, 47-48; Mantese 1979, p. 143; *La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 455; Barbieri 1984, p. 39-40; Rigoni 1989, pp. 14-18; Barbieri 1992, p. 556; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 242; Ericani 1999, p. 55; *All'ombra del Campanile...* 2009-2010, pp. 396-397.

Il grande polittico scultoreo in pietra, con tracce di policromia affioranti timidamente qua e là, è addossato alla parete di fondo della parrocchiale di Santa Maria a Molina, frazione di Malo, al confine con il territorio di Thiene, nell'Alto Vicentino, a una ventina di chilometri a nord del capoluogo. La zona era in passato un importante feudo dei nobili da Porto, che vi acquistarono estese porzioni di terreni incolti, progettandone la bonifica e la messa a coltura e incentivando di fatto l'insediamento in loco di braccianti e coloni. Tutto ciò sta alla base della decisione della famiglia magnatizia, manifestatasi sin dal 1466, di fondare colà una chiesa, dotandola di un beneficio e di una casa d'abitazione per il sacerdote che vi svolgesse i divini uffici. In quell'anno, infatti, Francesco da Porto otteneva da Angelo Fasolo, suffraganeo e luogotenente del vescovo di Vicenza, il cardinale Marco Barbo, la licenza a “erigere et construere ecclesiam unam sub titulo et nomine gloriosissime semper Virginis Marie nec non fundare et edificare iuxta ipsam ecclesiam domum unam congruam et decentem pro habitatione unius sacerdotis qui ibi habitet et curam ipsius ecclesie et animarum predictarum exercent”¹. Materiale costruttore dell'edificio sarebbe poi stato il figlio di Francesco, Giovanni junior, autentico mecenate del Rinascimento, come ci rammenta – con un senso della misura abbastanza *sui generis* – lo storico vicentino Giacomo Marzari che nelle pagine de *La Historia de Vicenza* lo celebra quale *alter ego* veneto di

¹ ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4746, cc. 312r-312v (26 aprile 1466). La trascrizione integrale del documento è in Mantese 1976, pp. 68-70.

Cosimo de Medici e quale termine di paragone per l'Italia tutta in fatto di grandezza e munificenza².

Benché non si possieda una precisa descrizione della primitiva cappella, è assai verosimile essa ricalcasse, tanto nell'alzato quanto nella pianta, la tipologia di altri edifici chiesastici eretti, a quella stessa altezza cronologica, in varie località della provincia berica, non a caso, quasi sempre, per volontà di aristocratiche casate. Emblematici, in tal senso, sono gli oratori gentilizi di Thiene (sch. 29) e di Torri di Quartesolo (sch. 31), che videro agire, in veste di fondatori e costruttori, gli stessi personaggi coinvolti nella fabbrica maladense. Nella seconda metà dell'Ottocento, l'antica chiesa quattrocentesca della Molina, ad aula unica e priva di transetto, fu ampliata, ricondotta a croce latina e consacrata il 28 ottobre 1877, con il decisivo concorso – rammentatoci dall'epigrafe commemorativa posta sul fianco esterno verso mezzogiorno³ – di colui che allora ne deteneva il giuspatronato: il conte Guardino Colleoni (1843-1918). Questi, erede dei da Porto e delle loro proprietà, finanziò *pecunia sua* l'impresa, come attesta il fascicolo, conservato nell'archivio da Porto-Colleoni-Thiene, in cui vennero registrate le varie spese incontrate e i pagamenti alle diverse maestranze impiegate, sotto la supervisione dell'ingegnere Luigi Dalla Vecchia, consulente del nobiluomo anche per interventi nell'oratorio della Natività di Maria presso il maniero thienese (sch. 29)⁴.

I successivi rifacimenti fra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, quando l'aula fu allungata verso il coro e si allargarono i bracci del transetto⁵, mantennero al suo posto

² “Giovanni de Porto risplendè quest'anni in tutta l'Italia per letteratura, per consiglio et prudenza et per liberalità, il quale come che non fusse meno religioso et osservantissimo del divin culto che ricchissimo, fece da fondamenti erigere in Thiene la chiesa di ragion del Casato, il bel tempio della Molina con le gran fabbriche di quel luogo, le fabbriche in Marano et fornire il superbo palazzo in esso luogo di Thiene dagli antenati suoi piantato, habitatione invero degna di Re e d'Imperatori del valsente, coi giardini et barchi serrati da muro che ha d'intorno, di ducati 70 mila giudicata; hebbe giurisdizione nella Valle di Conti del Laudemio et per il vicentino paese tanti poderi che d'entrata ne traheva ogni anno presso quattrocento botte di vino; onde vivendo da principe a tinello e stando la casa sua del continuo aperta a ciascuno, n'era il nome suo nella Trevigiana Marca celebrato non altrimenti che fusse in Fiorenza et per la Toscana il gran Cosimo de Medici che fece fare altresì tanti tempii, monasterii, abbatie, palazzi et fabbriche: talche era consuetudine all'hora in Italia quando si voleva esaltare alcun cittadino, di compararlo alla grandezza di Cosimo Medici in Toscana et di Giovanni Porto nella Marca Trevigiana” (Marzari 1591, p. 147).

³ “TEMPLUM HOC / COMES GUARDINUS COLLEONUS / EQUES SUPREMI ORDINIS IEROSOLIMITANI / PATRONUS / INSTAURAVIT ET AMPLIAVIT / MDCCCLXXVII”.

⁴ APCTTh, Busta CXXVIII, fasc. 792, *Chiesa della Molina, Ristauro della Chiesa Patronale in Molina*.

⁵ *La parrocchia di Molina...* 1948, p. 14.

il polittico, allora gravato da un'ingombrante ridipintura che, rimossa poco prima del 1970 (Barbieri 1970), si scorge ancora bene nella foto pubblicata da Giangiorgio Zorzi (1959, tav. XCII, fig. 211)⁶.

Fu questo l'ultimo degli interventi che interessarono direttamente la "palla ex petra" che, sappiamo, era stata "inaurata" attorno al principio del Seicento e quindi "reformata", a distanza di un secolo, nell'ambito di alcuni restauri al coro e all'altare maggiore di cui fu sempre l'ornamento⁷.

Le figure si dispongono qui entro una struttura a trittico articolato, nel registro inferiore, in nicchie absidate concluse da catini su cui è distesa una valva di conchiglia striata, *leitmotiv* nel lessico del primo Rinascimento berico. Nel registro superiore stanno invece un fastigio timpanato e due raccordi laterali a volute, sulle quali cresce rigogliosa un'infiorescenza simile ad una spiga di amaranto. Diversamente da altri analoghi testi scultorei del Vicentino, alla cuna di ascendenza patavino-donatelliana, si sostituisce ora, poggiante sopra l'alto architrave dal risentito aggetto e dalle variegate modanature all'antica – fregi a ovoli e a monoglifi o cavetti –, un pannello inquadrato da pilastrini percorsi da anfore e filze di perline, che ospita nel mezzo il *Padre Eterno* benedicente, similmente a quanto accade nell'edicola affacciata su piazzetta Buonconsiglio a Valle di Montecchio Maggiore (sch. 16).

⁶ La pesante finitura policroma era stata enfatizzata da un rifacimento dei primi anni Quaranta, stando a quanto si ricava dall'inedito carteggio intercorso, nell'agosto 1941, fra il conte Antonio Thiene, patrono e proprietario della chiesa, e il parroco don Romolo Capozzo. Il 23 ottobre del 1930, al nobile vicentino era stata notificata la dichiarazione d'importante interesse nazionale della chiesa di Molina di Malo ai sensi della legge 20 giugno 1909, n. 364. A distanza di un decennio, s'interveniva sulla pala senza preventivamente informare il conte, il quale, proprio in ragione della vigente normativa e degli obblighi da essa derivanti per i proprietari delle "cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico" che "non potranno essere demolite, rimosse, modificate, né restaurate senza l'autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione", scrisse risentito al sacerdote Capozzo. Informatosi presso il locale rappresentante della "Sovrintendenza ai monumenti", il thienese Giovanni Rossi, "se era a conoscenza di quanto venne fatto sul Trittico", gli era stato infatti comunicato che "il Sig. Capovin, tempo addietro, aveva chiesto di pulire il Trittico di Molina, e gli fu risposto di pulirlo solamente con un forte spazzettone, ma non toccarlo in altra maniera, invece" – continuava Antonio Thiene rivolgendosi al parroco – "si capisce che il Capovin, d'accordo con Lei, trovò l'artista che fece il lavoro in quel modo". Questa lettera del 17 agosto 1941, come pure le successive del 20 e del 22 agosto, si conserva in APCTTh, Busta CXXXVII, fasc. 877, *Molina - Chiesa parrocchiale*.

⁷ APM, *Jus parochiale*, c. 8: "Accedit novum opus in ecclesie ornamentum inceptum anno 1704 ac terminatum anno 1707. Impensis igitur illustrissimorum comitum Johannis Baptiste quondam Leonide Porto, Flavi, Scipionis ac Johanni Portofactum fuit tabernaculum marmoreum pro asservando Sanctissimo Eucharestie Sacramento. Ipsa are maioris palla ex petra centum adhuc omnis inaurata, hoc eodem tempore fuit reformata variisque picturarum ornamentis ipsius chori lacunar fuit distinctum", in Mantese 1976, pp. 47-48, nota 65.

Puntualmente censita dall'*Inventario e catalogo* diocesano del 1913, dove il compilatore, don Vincenzo De Lai, lesse, per la prima e l'ultima volta, correttamente – riteniamo – la figura laterale di sinistra, identificandola con San Giovanni Evangelista⁸, l'ancona venne poi resa nota, a metà Novecento, come opera di “Giovanni [*sic*] da Cornedo del 1470” (*La parrocchia di Molina...* 1948). La paternità del da Cornedo, in cui sarà ovvio riconoscere il nome di Nicolò, al di là della svista compiuta nella prima segnalazione della pala, venne accolta senza riserve da Giovanni Mantese (1962; 1976; 1979). Insostenibile in virtù dell'evidenza stilistica, tale proposta non è ragionevole anche soltanto per la cronologia. Mentre, infatti, il Garelli chiudeva i suoi giorni tra il gennaio e il settembre del 1453⁹, l'erezione della chiesetta della Molina, come s'è accennato, non risale a prima del 1466. Non accettabili d'altro canto appaiono sia la datazione della pala plastica al 1490, suggerita da Licisco Magagnato (1952), sia la prospettiva di farne scivolare l'esecuzione addirittura agli albori del secolo seguente (Barbieri 1984). Sarà bene piuttosto convenire con Chiara Rigoni (1989) e Giuliana Ericani (1999), che propendono giustamente per un ancoraggio cronologico all'ottavo-decennio del Quattrocento.

Per la questione della paternità, da respingersi perentoriamente la candidatura di Nicolò da Cornedo, restano in campo le proposte sin qui avanzate dalla critica che, fra loro sostanzialmente coerenti, contribuiscono a meglio delineare l'*identikit* della personalità cui ascrivere il dossale di Molina di Malo. Se il riferimento attributivo del Magagnato (1952) ad un “maestro veneto-lombardo” traccia le giuste coordinate culturali e geografiche in cui si muove l'anonimo artefice, la pur interlocutoria *avance* dello Zorzi (1959) in favore di Tommaso di Bartolomeo da Lugano e di Bernardino di Martino da Como, alla luce dell'assoluta pertinenza tra i due rilievi con il *Padre Eterno* del fastigio maladense e del già richiamato capitello della frazione Valle a Montecchio Maggiore (sch. 16), sembra ora sostanziarsi sia grazie alle osservazioni della Rigoni (1989), che convoca attorno alla *Madonna con il Bambino* della Molina altre sculture di Vergini sedute in trono ad essa strettamente imparentate e riconducibili alla bottega dei

⁸ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Molina di Malo, *Inventario e catalogo – 30 luglio 1913*: “Nella chiesa parrocchiale dietro l'altare maggiore vi è un trittico in basso rilievo, rappresentante la Madonna col Bambino in braccio e à suoi lati S. Bernardino da Siena e S. Giovanni Evangelista, come si crede, e al di sopra il Padre Eterno; opera assai pregiata del quattrocento”.

⁹ Zorzi 1926, pp. 64-65.

due cognati scultori, sia grazie alla contiguità stilistica e territoriale con altri lavori di quel medesimo indirizzo operativo e di gusto, senza bisogno di ‘arruolare’ per l’impresa un non altrimenti noto “Maestro della pala di Molina” (Barbieri 1984).

Compatibili con un *background* lombardesco sono i cespi fronzuti dell’alta predella e il felice espediente della bocciardatura del fondo così da enfatizzare il rilievo delle foglie cui sono fissati due scudi a bucranio recanti entrambi lo stemma da Porto (troncato: nel primo all’aquila coronata; nel secondo alla fascia ondata sulla troncatura). Alla medesima temperie appartiene poi l’articolazione del panneggio, ammaccato in falde spesse e appiattite, del *San Giovanni Evangelista*, omonimo del donatore Giovanni da Porto, nella nicchia di sinistra. Esemplificato sui *Santi* laterali dell’altare Pojana in San Lorenzo a Vicenza (sch. 33), pare invece il fitto ordito di pesanti pieghe tubolari e parallele che solcano il saio di *San Bernardino*, nello scomparto di destra alla Molina. La *Madonna con il Bambino in trono* al centro si legge, infine, d’un fiato, nonostante qualche minima variante, con le *Vergini* di Lupia di Sandrigo (sch. 10), di Piovene Rocchette (sch. 23) e di collezione privata vicentina (sch. 36), che trovano appunto concorde la critica nell’attribuzione all’*équipe* di Tommaso e Bernardino (Rigoni 1989; Ericani 1999). Difficile d’altronde dissentire davanti a riscontri tanto palmari. Comuni a tutte queste Madonne sono l’atteggiamento amorevolmente sollecito con cui esse reggono di retro il piccolo Gesù, che qui accarezza un uccellino tenuto stretto dalla Madre nella sinistra; l’imposizione della figura, sempre un pochino eccentrica rispetto al Figlio, verso il quale piegano lievemente il capo, innestato su un elegante collo cilindrico; la costruzione del volto, identico nei suoi tratti essenziali: il contorno delicato, il setto nasale diritto e sottile, gli occhi e l’arcata sopraccigliare ben incisi, il dettaglio dello zendado reclinato sulla fronte, che sotto il velo dovrebbe celare completamente i capelli ma lascia invece intravedere alcune ciocche serpentine che fanno capolino ai lati del viso.

Se poi lo schema architettonico differisce da quello più ‘canonico’ per manufatti consimili censiti in questa sede e disseminati nella provincia vicentina, è altresì vero che proprio lungo gli elementi strutturali dell’intelaiatura si distribuiscono motivi decorativi già visti a Montecchio Maggiore (sch. 15-16) e quei peculiari cherubini dalle folte alucce piumose che tornato, identici, a Lupia di Sandrigo (sch. 10) come a Selva di Trissino (sch. 27) o a Torri di Quartesolo (sch. 31).

12. Molina di Malo (fraz. di Malo)

Scultore veneto

Tabernacolo con Cristo in pietà

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 80 × 220

Molina di Malo, chiesa parrocchiale di Santa Maria, transetto sinistro, parete settentrionale

Iscrizioni: “OLEA SANCTA”, sotto la figura del Cristo

Bibliografia: *La parrocchia di Molina...* 1948, p. 16; F. Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 42-43; Mantese 1976, p. 47; Mantese 1979, p. 143; *La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 455; Barbieri 1984, p. 35; Krahn 1988, pp. 108-111; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 242; *All'ombra del Campanile...* 2009-2010, pp. 396-397; C. Puglisi, W. Barcham in *Passion in Venice...* 2011, pp. 84-85, sch. 27; Ceriana 2014, p. 83; C. Cavalli in *Donatello e la sua lezione...* 2015, p. 103, sch. 28.

Nel transetto sinistro della parrocchiale di Molina di Malo è murato, presso l'ingresso laterale a settentrione, un tabernacolo in pietra tenera, risalente alla medesima epoca di esecuzione dell'imponente trittico lapideo che è ora addossato alla parete di fondo dell'abside (sch. 11). Un'architettura marcatamente goticeggiante, costituita da archi trilobi, su cui crescono rigogliosi ornamenti vegetali, colonnette tortili, pinnacoli e cuspidi, inquadra, nella parte inferiore, la porticina metallica per le sacre specie profilata da un'alta cornice a girali, e, nella parte superiore, il *Cristo in pietà*, posto, tra due angiolini dolenti, sopra una piccola cassa modanata a mo' di testata di sarcofago su cui è incisa la scritta 'OLEA SANCTA'. Tra la piccola arca a rilievo e i capitelli delle colonnine laterali corre, per tutta l'ampiezza della lastra, un'evidente incrinatura, imputabile, con ogni probabilità, ad una rottura verificatasi nel corso degli spostamenti cui il manufatto andò soggetto nei secoli passati.

La sua attuale sistemazione, come abbiamo già visto per il dossale scolpito dietro l'altar maggiore, è, d'altronde, un fatto relativamente recente e lo stesso transetto è il risultato della ricostruzione della chiesa, avvenuta in due momenti distinti, nella seconda metà dell'Ottocento e negli anni Trenta del Novecento (sch. 11). Non disponendo di ragguagli puntuali sull'edificio gotico quattrocentesco, non riusciamo a risalire all'esatta collocazione primitiva del ciborio. È tuttavia piuttosto verosimile ch'esso vada identificato con la custodia degli olii santi di cui le visite pastorali

registrano la presenza, in maniera esplicita, almeno a partire dal Seicento. Sul finire del Cinquecento, gli olii santi erano, infatti, tenuti “in foramine muri” sopra l’altare laterale¹, mentre, nel secolo successivo, essi risultavano sistemati in sacrestia in una “fenestrella” che il cardinale Marcantonio Bragadin ordinava di spostare nel coro apponendo, “super ianua fenestrellae”, la scritta “Olea Sancta”². Anche in seguito, evidentemente disattese le disposizioni del presule, i sacri olii però continuarono ad essere custoditi nella sacrestia, “in fenestrella decenti, ac extrinseciis ornata piis imaginibus” e, soprattutto, chiusa “cum clavi quae detenetur a Parocho”³. Nelle relazioni successive i riferimenti dei visitatori vescovili in merito a tale repositorio si fanno più elusivi e pure gli inventari diocesani d’inizio Novecento, solitamente molto precisi nel censire gli oggetti d’arte delle singole parrocchie, non ne fanno menzione.

Sfuggito per lungo tempo all’attenzione della critica, il tabernacolo di Molina di Malo fu ‘riscoperto’ da Franco Barbieri (1970) che ne diede una puntuale lettura formale individuando le giuste coordinate cronologiche e culturali per la sua messa in opera. Benché i caratteri arcaizzanti dell’intelaiatura architettonica guardino alla tradizione tardogotica locale, indulgendo su *cliché* tipici di Antonino da Venezia e, ancor più, di Nicolò Garelli da Cornedo, al quale in passato il ciborio era stato erroneamente ed insistentemente attribuito (Mantese 1979; *La Diocesi di Vicenza...* 1981; *La Diocesi di Vicenza...* 1998), il *Cristo in pietà* e la paffuta faccina del cherubino soprastante sono imbevuti di un’aura ormai tutta rinascimentale, di ascendenza patavina. Del resto la stessa fondazione della chiesa nel 1466, su cui abbiamo avuto modo di soffermarci nella scheda precedente (sch. 11), fissa per la realizzazione del ciborio un *terminus post quem* sicuro e invalicabile. Oltre alla datazione, già di per sé incompatibile con proposte attribuzionistiche in favore dei testé richiamati Antonino da Venezia e Nicolò Garelli, sono però fattori squisitamente stilistici a orientare verso ipotesi alternative. Come ha notato e persuasivamente argomentato Volker Krahn (1988), il gruppo maladense dell’*Imago Pietatis* contemplata dai due angeli piangenti, parente assai stretto dell’analogo rilievo al centro della *chuna*

¹ ACVVi, *Visitationes*, b. 3a/0555, c. 320r (31 maggio 1571); ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 236r (7 maggio 1582).

² ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, c. 86v (4 maggio 1641).

³ ACVVi, *Visitationes*, b. 10/0562, c. 96v (25 settembre 1663).

nell'altare dei Santi Pietro e Paolo di Nanto (sch. 18), riprende alla lettera una placchetta bronzea della Samuel H. Kress Collection alla National Gallery di Washington (inv. 1957.14.139) che, già assegnata in passato a Bartolomeo Bellano e riferibile all'ambito padovano, godette al tempo di una notevole fortuna e funse chiaramente da modello anche per le due trasposizioni lapidee nel Vicentino (C. Puglisi, W. Barcham in *Passion in Venice...* 2011). Destinata a rimanere aperta è invece la questione della diversità di mano tra il tabernacolo e la coeva, grande pala plastica nella stessa chiesa di Molina, ascrivibili entrambi all'ottavo-nono decennio del Quattrocento e dunque agli anni immediatamente successivi alla costruzione della chiesa, eretta per volontà di Francesco da Porto e del figlio Giovanni junior tra il 1466 e il 1476 (sch. 11). I due lavori palesano differenze difficilmente conciliabili con una realizzazione entro i confini della stessa bottega e a superare l'*impasse* non serve nemmeno la teoria di una esecuzione del ciborio in tempi diversi (*La Parrocchia di Molina...*): il che sarebbe tutt'al più funzionale a risolvere la discordanza tra l'edicola fiorita di goticismi e il *Cristo in pietà* con i suoi addentellati euganeo-donatelliani ma viene poi, di fatto, contraddetta dalla "sostanziale unicità del blocco di pietra lavorato" (Barbieri 1970).

Il riferimento a un prototipo di manifesta origine patavina e dunque il relativo aggiornamento sulle novità che allora si diffondevano dalla città del Santo fanno certo luce sulla congiuntura di tale scultura e non è da escludere che la stessa divergenza apparentemente inconciliabile tra l'*Imago Pietatis* e l'impaginato più arcaizzante e ritardatario, per quanto legittimato – gioverà sottolinearlo – da una tradizione ben radicata *in loco*, possa essere stata condizionata, al tempo della sua esecuzione, da esplicite richieste della committenza.

13. Montebello Vicentino

Scultore vicentino

Tabernacolo con Cristo passo

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera e legno, cm 53 × 100 × 23,5

Montebello, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, navata, lato sinistro, ambulacro tra la prima e la seconda cappella

Bibliografia: Schiavo 1975, pp. 23-24, 37; *La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 436; Nori 1988, pp. 82-83; Nori 1989, p. 30; Schiavo 1992b, pp. 33-34; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 246.

In un andito piuttosto defilato, tra la prima e la seconda cappella sul fianco meridionale della parrocchiale di Montebello Vicentino – una vasta aula unica con tre cappelle per lato –, si conserva quest'antico tabernacolo, inserito in un vano ricavato nella parete sinistra, interamente rivestita da una moderna perlinatura color noce. La custodia eucaristica, chiusa da uno sportello di legno e profilata da due lesene lapidee percorse da steli fogliati terminanti in tre piccole spighe, è sormontata dal busto, a tutto tondo, del *Cristo in pietà* che fuoriesce dall'avello. La pietra tenera in cui sono intagliati i pilastri ed è scolpito il soprastante mezzobusto è coperta da un'incongrua ridipintura grigiastria, sotto alla quale affiorano qua e là tracce di colori, che non si sa se corrispondano o meno a quelli originali. È, infatti, scontato che anche questo esemplare, come le altre opere del Vicentino ad esso affini per iconografia, tecnica e datazione, esibisse un tempo una finitura policroma.

Ubicato all'estremità sud-occidentale della Valle del Chiampo, Montebello sorse in una posizione strategica in quanto snodo, sin dall'antichità, d'importanti vie di comunicazione. Stazione di posta lungo la romana Postumia, sede di una *curtis* in età longobarda, vi s'insediarono i Maltraverso, feudatari imperiali e costruttori del locale castello, a lungo conteso e, seguendo un destino comune ad altre realtà del territorio e del capoluogo berico, passato, nel corso del Medioevo, dagli Scaligeri ai Visconti e da questi ai Veneziani.

Sorta nell'ambito dell'antica pieve di Montecchia di Crosara da cui dipendeva, la chiesa ha origini gentilizie: giuspatronato dei succitati conti Maltraverso sino al 1290, lo

fu quindi della Città di Vicenza¹. Nelle *Rationes decimarum*, tra la fine del XIII e gli inizi del XV secolo, figurava quale collegiata retta da un prevosto: titolo abbastanza raro e indicativo del prestigio allora goduto dalla chiesa, dai suoi patroni e dai suoi rettori². Ricostruita *ex novo* a metà Quattrocento ad opera della comunità montebellana, come attesta un'iscrizione esistente sul pilastro sinistro del coro³, fu poi interamente riedificata sul finire del Settecento. Nel secolo successivo venne realizzata la nuova facciata e l'edificio fu consacrato soltanto nel 1874, la quarta domenica d'ottobre⁴. La fabbrica sette-ottocentesca, in forme manifestamente neoclassiche, riconfigurò in maniera radicale aspetto e orientamento della precedente, con il presbiterio e le sacrestie costruite per primi presso l'ingresso d'un tempo. La vecchia parrocchiale continuò a restare in piedi e fu demolita via via che i lavori procedevano e che le preesistenze ostacolavano lo sviluppo dell'erigendo tempio: in tali circostanze si operò con una grande disinvoltura, asportando gli antichi altari che finirono in massima parte abbattuti o comunque dispersi⁵.

A tale sorte, toccata pure a moltissimi arredi della vecchia chiesa, scampò il nostro ciborio che, stando a quanto riportato dal prevosto Domenico Giarolo nella relazione per l'*Inventario e catalogo* diocesano, sarebbe stato "l'antichissimo tabernacolo della prepositurale per l'Eucarestia"⁶. Parrebbe dunque lecito identificarlo con l'"armario pulchro deaurato in muro condito super altari" e dedicato al Santissimo Sacramento che, visitato dal cardinale Giulio Della Rovere il 14 settembre 1561⁷, venne poi trovato "indecenter tentum" nella successiva ricognizione del vescovo Michele

¹ Schiavo 1992, p. 12.

² *Rationes decimarum*... 1941, pp. 243 e 282.

³ "MCCCCXLVII CO[MUN]E ET HO[M]I[N]ES DE MONTEBELLO FECIT FIERI HANC ECCLESIAM" in Maccà 1814, vol. VIII, p. 52.

⁴ Mantese 1962, p. 274.

⁵ Il generale naufragio delle 'patrie memorie' ad opera delle maestranze impegnate nella erezione della nuova chiesa fu criticato dalla storiografia locale del primo Novecento: si vedano in proposito Capovin 1905 e Munaretto 1932.

⁶ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Montebello Vicentino, *Inventario e catalogo dei documenti, monumenti e oggetti mobili d'arte – 11 febbraio 1916*.

⁷ ACVVi, *Visitationes*, b. 3b/0555, c. 104v.

Priuli, il 30 agosto 1583⁸. Dopo quella data risulta invece che l'Eucarestia fosse conservata in un apposito tabernacolo posto sull'altar maggiore, ma continuava a sussistere un altare "Corporis Christi" officiato dall'omonima confraternita e collocato "a cornu evangelii altaris maiori"⁹ laddove, prima dei rifacimenti della seconda metà del Settecento, si tenevano, in una "fenestrella", gli olii santi¹⁰.

Quanto al busto del *Cristo*, solido nei suoi volumi stereometrici, è segnato al contempo da una resa abbastanza schematica dell'anatomia e delle mani incrociate sui fianchi, goffe e poco realistiche. Pur a fronte d'innegabili semplificazioni, il trattamento del volto appare più sostenuto: la bocca appena dischiusa, le palpebre pesanti e le sopracciglia contratte fanno imprimere alla testa, lievemente reclinata verso destra, un certo *pathos*. Ritenuto opera del Quattrocento dal già ricordato Domenico Giarolo¹¹, Remo Schiavo (1975; 1992), seguito da Vittoriano Nori (1988), ha proposto di posticiparne l'esecuzione al Cinquecento. La scultura, per cui si fatica al momento a suggerire confronti stringenti, va effettivamente collocata a cavaliere tra i due secoli e testimonia, una volta di più, del successo di tale iconografia nella scultura del primo Rinascimento vicentino.

⁸ ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 391r. In quell'occasione il presule vicentino disponeva di "citius fieri tabernaculum ligneum inauratum foderatum totum sirico et funditus corporali et reponi super altari maiori et in eo procesionaliter trasportari et teneri sanctum sacramentum".

⁹ ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, fasc. 9, c. 427v (15 settembre 1646); ACVVi, *Visitationes*, b. 9/0561, c. 91r (8 novembre 1656).

¹⁰ ACVVi, *Visitationes*, b. 14/0566, fasc. 3, c. 20v (7 settembre 1743).

¹¹ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione recente, Montebello Vicentino, *Inventario e catalogo dei documenti, monumenti e oggetti mobili d'arte – 11 febbraio 1916*.

14. Montecchio Maggiore

Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Pala d'altare

1480 ca.

pietra tenera, cm 186 × 128 × 30

Montecchio Maggiore, Duomo di Santa Maria e San Vitale, oratorio San Bernardino, parete sinistra

Bibliografia: Faccioli 1804, vol. III, p. 245, n. 52; Agosti 1909, pp. 146-149; Zorzi 1959, pp. 351-353; Mantese 1969, pp. 21-22; Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 48-49; Schiavo 1973, pp. 450, 455-453, nota 25; Puppi 1976, p. 156; Schiavo 1976, pp. 83-84; Schiavo 1982, p. 3; Barbieri 1984, pp. 45-46; Schiavo 1984, pp. 68-69; Boschetti 1992, pp. 146-147; Schiavo 1992a, p. 26; Roetta 1994, pp. 134-136, 140, fig. 29; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 671; *L'antica pieve di Montecchio...* 2014, pp. 22, 25.

L'importante trittico lapideo quattrocentesco, su di un alto zoccolo in pietra locale, si trova collocato nel duomo di Montecchio Maggiore, alla parete settentrionale dell'oratorio dedicato a San Bernardino da Siena, posto alla sinistra del presbiterio, simmetrico rispetto alla sacrestia sulla destra e compreso nella parte eretta per prima – nel 1885 era già ‘in piedi’ – del grande edificio chiesastico costruito *a fundamentis* dal 1874. Stando all'attestazione di padre Giovanni Tommaso Faccioli che trascrisse, a inizio Ottocento, un'iscrizione, ora perduta, si tratterebbe dell'unico lavoro firmato congiuntamente dai cognati scultori e sodali Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como: “Thomas, et Bernardinus Statuarii Vicentini me fecerunt. Rectore Presbitero Iohanne de Teresijs indigena” (1804). L'erudito domenicano vicentino leggeva l'epigrafe “arae proxima” ossia vicina all'altare. Ma a quale “ara” si riferiva? E qual era l'originaria collocazione di questo polittico?

A tali interrogativi ha cercato di rispondere la critica che, a partire dal Novecento, si è occupata dell'opera in esame così come di altri frammenti erratici, coevi e affini (sch. 15-17), la cui presenza sul territorio del comune di Montecchio complica un poco l'interpretazione dei dati a nostra disposizione. Si sono così date spiegazioni diverse alla testé menzionata iscrizione, riferendola ora alle sculture dell'altar maggiore (Schiavo 1982; Roetta 1994) – per le quali si rimanda alla successiva scheda 15 – ora a quelle del primitivo altare di San Vitale (Zorzi 1959; Barbieri 1970; Puppi 1976; Barbieri 1984), e

non è stata univoca nemmeno la lettura stilistica dei singoli testi scultorei. A rendere meno agevole l'approccio ai manufatti montecchiani è l'indubbia e oggettiva difficoltà a ricostruire filologicamente i rispettivi contesti ambientali di pertinenza.

Gioverà a questo punto muovere proprio dalla destinazione iniziale del trittico qui schedato che, facendo nostra la persuasiva interpretazione, di fatto prevalente presso la storiografia e ribadita pure in tempi assai recenti (*L'antica pieve di Montecchio...* 2014), immagineremo in origine posto sulla mensa dell'altare di San Vitale, nell'ultima campata della navata a mezzogiorno dell'antica pieve. Di questa chiesa, dedicata alla Vergine Maria e, poi, allo stesso San Vitale, divenutone contitolare, non rimangono oggi che poche tracce, tra cui l'ampio portale maggiore, di gusto proto-rinascimentale, ora ricomposto a ridosso della parete absidale esterna della pieve e coronato, sopra l'architrave, da un'interessante lastra lapidea raffigurante la *Madonna con il Bambino* e lo *Spirito Santo* in forma di colomba, d'impostazione ampia e sicura ma sfortunatamente troppo consunta e logora per comprenderla in pieno. Matrice dell'intera valle dell'Agno, la pieve era situata in corrispondenza dell'angolo sud-occidentale nell'attuale area dell'ospedale cittadino, a nord e in posizione eccentrica rispetto all'abitato, sviluppatosi, a una dozzina di chilometri a ovest di Vicenza, laddove le estreme propaggini meridionali dei monti Lessini degradano verso l'antistante piana chiusa a sud dai Colli Berici.

Di remota fondazione, risalente forse a prima dell'anno 1000, la chiesa era orientata, con l'abside a levante, e aveva tre navate, frutto di vari ampliamenti succedutisi nei secoli. Stando all'avvocato Michele Peroni, che nel descriverla appena dopo la sua chiusura al culto nel 1892, ricordava le date 1457 e 1475 incise in facciata e "sopra l'architrave della porta di mezzodi"¹, nella seconda metà del Quattrocento sarebbe stata sopraelevata la navata mediana e si sarebbe provveduto al rifacimento di quella verso meridione, nella quale stava appunto il nostro trittico, che impreziosiva, come s'è accennato, l'altare di San Vitale. Quello per il Santo martire è un culto sviluppatosi in loco contemporaneamente all'inizio della dominazione veneziana e

¹ *Frammenti di Storia...* 1892, p. 2. Benché lo scritto compaia anonimo, ne fu autore Michele Peroni (1843-1902), sindaco di Montecchio Maggiore nonché fautore attivo e convinto sostenitore della costruzione del nuovo Duomo (Schiavo 1973, p. 451, nota 10).

dunque al principio del XV secolo, quando Vicenza si era data alla Serenissima (1404)². Intorno al 1480, come dimostrano attestazioni documentarie, si eseguirono lavori proprio nella cappella del santo, alla cui “fabrica” – allora evidentemente in corso – pensarono alcuni devoti testatori del luogo, disponendo lasciti *ad hoc* nel 1476 e nel 1482³. In quell’occasione fu presumibilmente eseguito anche il polittico con i *Santi Vitale, Gregorio Magno e Caterina d’Alessandria*, che, definito, nel settembre del 1608, “icona tollerabilis” dal resoconto della visita pastorale del vescovo Dolfin⁴, rimase visibile fin quasi a metà Settecento. All’epoca si provvide, infatti, a rinnovare l’altare collocandovi una pala dipinta che – ora non più esistente – andò a coprire, nel 1747, le sculture⁵. Queste furono quindi riscoperte soltanto nel 1875, quando, appena qualche anno prima del trasferimento della pieve nel nuovo duomo, si procedette a una ricognizione delle reliquie di San Vitale conservate sotto la mensa, onde verificarne l’effettiva presenza *in situ*⁶. Al tempo della dismissione della chiesa, abbandonata in seguito alla costruzione del nuovo tempio neogotico nella centrale piazza del mercato,

² Per la dedizione del capoluogo berico a Venezia si veda il capitolo I di questo studio. Da quel tempo San Vitale inizia pure a essere indicato quale contitolare della pieve. La più antica attestazione in tal senso risale al 1421: “apud ecclesiam Sancti Vitalis” leggeva Gaetano Maccà in un documento da lui consultato nella stesura della sua *Storia del territorio vicentino* (Maccà 1814, vol. IX, p. 40).

³ Nel proprio testamento, il 12 maggio 1476, Lucia, figlia del fu Michele Chiarello e moglie di Battista di Pietro de Belli, assegnava “ducatum unum auri expendendum in fabrica capelle Sancti Vitalis martiris situate in predicta ecclesia Sancte Marie quandocumque fabricabitur ipsa capella amore dei et pro anima illorum quibus hec bona spectabant” nonché “unum gausape exponendum ad ornamentum et cultum altaris Santi Vitalis martiris in predicta capella nomine suo dicata” (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1476, vol. 42, alla data, sunteggiato, ma con varie imprecisioni, prima fra tutte quella relativa alla data anticipata al 12 marzo 1475, in Mantese 1959, p. 22). Il 29 gennaio 1482, nel dettare le sue ultime volontà, Pietro del fu Bartolomeo “in ora Vallis” di Montecchio Maggiore, disponeva invece di essere sepolto in “cimiterio Sancti Vitalis” e assegnava poi due mastelli di vino e due staia di frumento “pro fabricando capellam Sancti Vitalis in ecclesia supradicta” (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anni 1481-1482, vol. 47, alla data, cit. in Mantese 1959, p. 22).

⁴ ACVVi, *Visititationes*, b. 6/0558, f. 66v (21 settembre 1608).

⁵ Esplicativa in tal senso è l’iscrizione, già al sommo dell’altare nell’antica pieve e presente pure oggi presso l’altare di San Vitale nel duomo nuovo: “D.O.M. / Ac / Divi Vitalis Patroni Exuviis / Ex Antiquata / Nobiliorem Aram / Et Hanc ex Sculpta Effigiem / Fidelium Pietatis Posuit / MDCCXLVII”. Da essa si ricava come le immagini dipinte nella pala, ora non più esistente e attribuita dal solitamente ben informato Maccà IX, 1814, p. 42 ad Antonio de’ Pieri (1671-1751), che dipinse per altro pure l’ancona dell’altar maggiore (cfr. sch. 15), ricalcassero quelle scolpite nel nostro polittico.

⁶ Della ricognizione, effettuata l’8 ottobre 1875, si trova una circostanziata relazione in ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Storica, b. 281, S. Vitale di Montecchio Maggiore, *Inventari e Notizie, Relazione dell’esame delle Reliquie del Martire S.° Vitale esistenti nella Chiesa Parrocchiale de’ SS. Maria e Vitale in Montecchio Maggiore*. Delle operazioni svoltesi nell’autunno 1878 attorno all’altare del Santo martire Vitale dà poi conto, in maniera molto puntuale, Agosti 1909, in part. pp. 148-156.

principiato nel 1874 con l'ingegnere vicentino Eugenio Volebele (1830-1894) e quindi ultimato dal montecchiano Agostino Zanovello (1854-1945)⁷, i pannelli con i tre *Santi* furono rimossi. Una inedita foto, rinvenuta nel corso delle ricerche presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza tra le carte di Giangiorgio Zorzi al quale la fornì con tutta probabilità il testé menzionato Zanovello, cui lo studioso si era rivolto per alcune precisazioni circa l'esatta collocazione del trittico nell'antica pieve, li documenta ancora nello stato di frammenti singoli (figg. 556-557)⁸. Riallestiti infine nell'oratorio di San Bernardino, completato nel 1895⁹, furono dapprima sistemati sulla parete verso sera, opposta a quella dell'altare dedicato al predicatore francescano, di fattura seicentesca e recuperato dalla seconda campata della navata a mezzogiorno della pieve dove era consacrato a San Carlo Borromeo¹⁰. Dopo i lavori degli anni Ottanta del secolo scorso, che consentirono di recuperare alcune, pur lacunose, tracce dell'antica finitura policroma (Schiavo 1992a), essi trovarono poi la loro definitiva collocazione a ridosso della parete settentrionale dove ancora oggi si conservano.

Prescindendo dalle complesse vicende conservative e dalle vicissitudini sopportate e ora brevemente riepilogate, le tre sculture mantengono una discreta leggibilità. Al centro, *San Vitale* è scolpito, praticamente a tutto tondo, entro una nicchia con calotta a conchiglia. Bilanciato sulla gamba destra e con l'altra appena flessa, quasi accennasse timidamente un passo di danza, facendo leva sull'elsa della spada, la sua figura è bene costruita e pare riecheggiare il *Sant'Ansano* dipinto nella pressoché coeva pala di Bartolomeo Montagna oggi nelle civiche collezioni di Palazzo Chiericati a Vicenza¹¹. Nel descrivere questo vero *dandy ante litteram* dall'aspetto giovanile, lo scalpello indugia con un certo compiacimento sulla restituzione della *mise*. Egli indossa un giubbotto corto, stretto in vita da una cintura ornata di borchie, cui è appesa una

⁷ La prima pietra del nuovo duomo si pose il 24 settembre 1874. Il 22 agosto del 1892 l'edificio veniva benedetto. Mentre il soffitto fu ultimato solo tra il 1908 e il 1909, nel 1902 la chiesa veniva consacrata dal cardinale Giulio Boschi, vescovo di Ferrara. Sulla fabbrica del duomo di Montecchio Maggiore tra Otto e Novecento che, iniziata su progetto dell'ingegnere Eugenio Volebele, continuò sotto l'architetto Giovanni Zambler (1836-1908), al quale subentrò presto l'ingegnere Agostino Zanovello, si veda Roetta 1992b.

⁸ BBVi, *Carte Zorzi*, IX. 30.

⁹ Il millesimo è riportato, a mosaico, sul pavimento all'ingresso dell'oratorio.

¹⁰ Sull'altare si vedano Roetta 1994, pp. 141-142 ed ora anche *L'antica pieve...* 2014, p. 23.

¹¹ Sulla tavola del Montagna si veda ora G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 163, 285-287, sch. 4, dove si propone pure una leggibile riproduzione dell'opera.

scarsella triangolare. Dalla cinta scende un partito di pieghe rigidamente inamidate e altrettanto ingessate paiono le falde del mantello che, assicurato alla spalla destra da vistosi maspilli, viene leggermente alzato sul petto dal braccio opposto e ricade lungo il fianco sinistro. Il volto imberbe, inquadrato da una rigogliosa chioma di riccioli oziosi e impomatati, ha una fisionomia precisa, ben connotata, che si riscontra anche altrove nel *corpus* di opere riferibili a Tommaso e Bernardino. L'arcata sopraccigliare chiaramente incisa e innestata senza soluzione di continuità sul dorso del naso diritto, il taglio nitido e ben definito degli occhi, la bocca piccola e sottile, l'aureola a disco come incollata alla nuca e quel basamento modanato a mo' di gradino su cui il nostro damerino posa gli stivali dal risvolto intagliato come una trina e corredati di speroni, sono tutte caratteristiche che, insieme ad una generale secchezza del segno, ricorrono nei lavori dei due cognati, come testimoniano il *San Sebastiano* del dossale di Lupia di Sandrigo (sch. 10) e quello, inedito, già nella collezione dello scledense Guido Cibin e ora irreperibile (sch. 26), o la figurina miniaturizzata del *San Rocco* a lato dello sportello per le sacre specie nel *Tabernacolo Curti* (sch. 28).

Meno aggettanti e risolte come degli altorilievi sono le figure dei santi laterali, a contrapposto rispetto allo scomparto centrale. A *San Gregorio Magno*, come da tradizione, la colomba dello Spirito Santo, che qui gli precipita letteralmente nell'orecchio destro, conduce l'ispirazione divina; le fattezze di *Santa Caterina d'Alessandria* richiamano certe Sante della contemporanea pittura di Bartolomeo Montagna, dalla piccola *Santa Giustina* del Museo Correr di Venezia, alla *Santa Lucia* sulla sinistra della Vergine nella tavola del Museum of Art di Philadelphia che proviene però dalla chiesa vicentina dei Servi – entrambe datate negli anni a cavaliere tra ottavo e nono decennio del Quattrocento –, o ancora alla *Maddalena* (fig. 299) della pala eseguita attorno al 1485 per l'altare Pagello in San Bartolomeo a Vicenza, al cui ordito architettonico-scultoreo è quasi certo abbia lavorato proprio la bottega Tommaso e Bernardino¹².

¹² Per i dipinti in questione – e per una loro buona riproduzione fotografica – si vedano le rispettive schede di G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 168 e 291, sch. 10 (*Santa Giustina* – Venezia, Museo Correr, inv. 40); 174 e 296-297, sch. 16 (*Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Nicola di Bari e Lucia* – Philadelphia, Museum of Art, inv. 168) e 313-314, sch. 34 (*Madonna adorante il Bambino tra le Sante Monica e Maria Maddalena* – Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati, inv. A 3), con ampia bibliografia alla data. Per l'altare già in San Bartolomeo ed ora nella chiesa vicentina di San Giorgio Maggiore detta dei Carmini si veda il paragrafo II.4 del capitolo II di questo studio.

Pur impigriti in un infelice e non poco impacciato frontalismo, i due *Santi* presentano sigle indicative e illuminanti per confermare la paternità dei due maestri lombardi. Emblematici sono in tal senso gli schematismi dei panneggi, che paiono a stento animarsi in qualche acciaccatura in corrispondenza dei piedi e, nel caso di *Santa Caterina*, pure all'altezza del ginocchio destro appena piegato, ed anche l'articolazione delle mani che, intorpidite nelle loro pose stereotipate, diventano quasi un motivo firma nel catalogo dei due cognati, come pure il modo di sottolineare le pieghe della pelle che accompagnano gli arti della giovane martire alessandrina e che ritroviamo, puntualmente, nelle *Madonne con il Bambino in trono* di Lupia di Sandrigo, Piovene Rocchette e di collezione privata vicentina (sch. 10, 23, 36).

Quanto al tentativo di Giangiorgio Zorzi, che per primo pubblicò le sculture in esame, di distinguere, sulla base di alcuni scarti qualitativi, la responsabilità di due mani diverse, assegnando a quella del più anziano e quindi più maturo Tommaso, il più sciolto e mosso *San Vitale*, e a quella del più giovane e meno esperto Bernardino, i più impacciati *Santi Gregorio Magno* e *Caterina*, ci pare francamente una questione di puntiglio abbastanza pretestuosa, opinabile e, forse, nemmeno troppo utile. Il trittico montecchiano manifesta, infatti, una sostanziale omogeneità sia di concezione sia di esecuzione e se gli scarti ravvisati dallo studioso sono, di fatto, minimi, di maggiore giovamento, al fine di contestualizzare meglio l'esecuzione delle statue, sarà certo, come già rilevato dalla critica (Barbieri 1970; Puppi 1976; Schiavo 1976), sottolineare di nuovo l'arcaismo che informa questa composizione.

Ingabbiati in angusti intercolumni compresi tra esili pilastrini, dagli ingenui capitelli corinzi e decorati da candelabre di lunghi ed esili steli, su cui crescono foglie, fiori e improbabili frutti, i personaggi vivono in contesti ancora da polittico tardogotico che non risentono minimamente della nuova spazialità rinascimentale di cui nella vicina Padova non mancavano importanti modelli, seminali per l'arte figurativa in generale e la scultura in particolare, che furono, ad esempio, determinanti per l'altare dei Santi Pietro e Paolo di Nanto (sch. 18). Proprio questi manifesti tratti di un fare più antiquato, avvalorano d'altra parte una datazione del nostro dossale attorno al 1480, più alta rispetto alle successive prove dei due cognati censite in questo studio che, pur non abbandonando la struttura a trittico, appaiono indubbiamente più spigliate e più mature nell'impaginatura architettonica.

15. Montecchio Maggiore

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

San Vitale

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 160 × 81 × 58

Montecchio Maggiore, Duomo di Santa Maria e San Vitale, oratorio San Bernardino, parete destra

Bibliografia: Zorzi 1959, p. 353; Schiavo 1976, pp. 67-68; Schiavo 1982, p. 3; *Il Veneto paese per paese*, vol. IV, 1983, pp. 54, 57-58; Barbieri 1984, p. 40; Schiavo 1984, pp. 68-69; Boschetti 1992, pp. 146-147; Roetta 1994, pp. 134-136, fig. 28b; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 671; *L'antica pieve di Montecchio...* 2014, pp. 19-24.

Collocato a ridosso della parete destra dell'oratorio di San Bernardino, nel duomo di Montecchio Maggiore, sul lato opposto rispetto al trittico eseguito da Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como precedentemente esaminato (sch. 14), si trova un altorilievo, scolpito in pietra tenera, con *San Vitale*, a figura intera, entro una nicchia absidata, conclusa, nella parte alta, da una valva di conchiglia striata e affiancata, sul lato sinistro, da una lesena decorata, nella specchiatura frontale, con una candelabra di anforette dalle coppe diversamente foggiate – a squame, a godrone, a scanalature – da cui pendono filze di perline. Quella attuale è solo l'ultima sede cui è approdata la scultura, che ha conosciuto nel tempo, e in special modo nel corso dell'ultimo secolo, vari spostamenti.

È più che probabile che il *San Vitale* appartenesse all'ancona che, già sull'altare maggiore dell'antica pieve di Santa Maria, fu smembrata a metà Settecento. Di questa pala s'ignora purtroppo la *facies* primitiva per ricostruire – almeno virtualmente – la quale non ci assistono neppure le visite pastorali che nel Cinquecento non si soffermano sugli altari, se non per stringati accenni concernenti il loro numero e la loro dedicazione, e che pure in seguito poco aggiungono di significativo in proposito¹. Costruito nella seconda metà del XV secolo, stando ad un'iscrizione riportata da Agostino Agosti,

¹ ACVVi, *Visitationes*, b. 3/0555, c. 3r (7 settembre 1556); ACVVi, *Visitationes*, b. 3/0555, c. 125v (20 settembre 1561); ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 205v (27 settembre 1580); ACVVi, *Visitationes*, b. 6/0558, c. 65v (21 settembre 1608); ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, c. 460r (10 settembre 1646); ACVVi, *Visitationes*, b. 9/0561, c. 82r (6 novembre 1656); ACVVi, *Visitationes*, b. 10/0562, c. 165v (16 novembre 1664); ACVVi, *Visitationes*, b. 14/0566, 2r-3v (24 ottobre 1743).

l'altare maggiore fu restaurato e ornato di decorazioni pittoriche nel 1575². Sappiamo infine che, quando l'assemblea delle Confraternite facenti capo alla chiesa ne decise lo smantellamento, accordando al pittore vicentino Antonio de Pieri³, in data 24 agosto 1749, "la facitura della Pala dell'Altare Maggiore", la suddetta ancona era "ridotta ormai indecente sì per antichità che la difforma che per la molteplicità delle Figure in Pietra che la compongono"⁴. Le molteplici "statue dei diversi Protettori della parrocchia"⁵ che la costituivano furono quindi asportate e ricoverate presso il fonte battesimale, nella prima cappella sulla destra entrando nell'edificio (*L'antica pieve di Montecchio...* 2014, p. 19). Successivamente separate, le sculture, in parte disperse, andarono incontro a vicende conservative diverse, specie in seguito alla costruzione *ex novo*, in un sito completamente diverso rispetto a quello dell'antica matrice montecchiana, dell'attuale duomo, di cui si pose la prima pietra nel 1874 (sch. 14)⁶. Il nostro *San Vitale* finì, come pure il *Padre Eterno* benedicente oggi murato in via Santissima Trinità in località Valle di Montecchio (sch. 16), presso il Monte di Pietà della cittadina, dove Giangiorgio Zorzi lo vide "orrendamente mutilato dai colpi di ignoti vandali che ne hanno reso irriconoscibili i tratti" (1959). Con il volto non meno compromesso di come lo descriveva lo studioso vicentino, l'altorilievo venne poi sistemato all'esterno di Villa Lorenzoni che, già sede della locale Biblioteca Civica, ospita oggi nei suoi locali il Museo Giuseppe Zannato, le cui collezioni furono qui trasferite sin dagli anni Sessanta del Novecento. Come testimoniato dalle fotografie a corredo di varie pubblicazioni (*Il Veneto paese per paese*, vol. IV, 1983; Roetta 1994, fig. 28b), il frammento in esame era addossato al prospetto dell'edificio e si stagliava contro il rivestimento a bugnato

² "PALLAM INAURARI ET HAEC PICTURAE ORNAMENTA/CIRCUM ADDI CURAVIT ANNO SALUTIS NOSTRAE MDLXXV/LEONARDUS NASCIMBEN FABRICAER MERITISSIMUS EIUSDEM/REDDITIBUS, GRATIA ETIAM ADIUTUS COMMUNITATE" in Agosti 1909, p. 161.

³ Sul pittore Antonio De' Pieri (1671-1751), allievo di Francesco Maffei e attivo per lo più nel Vicentino, dopo il pionieristico contributo di Magagnato 1953, si vedano in particolare in particolare Saccardo 1983 e Cevese 1990c, pp. 28-29. Sulla sua pala per il duomo di Montecchio Maggiore, raffigurante la *Purificazione di Maria* e oggi posta sul fondo dell'abside, si rimanda invece a Cevese 1962.

⁴ APMM, *Libro Parti et Altro*, anno 1743, c. 15r in Roetta 1992, p. 159.

⁵ Agosti 1909, p. 146.

⁶ Si è anche ipotizzato che parte di esse siano da identificarsi nell'ancona rammentata dall'Agosti 1909, p. 161 nell'oratorio dei Chietini, officiato dal pio sodalizio della Santissima Trinità e presente, sino al 1886, presso la pieve, dove era ubicato tra la sacrestia e la casa canonica (*L'antica pieve di Montecchio...* 2014, p. 12).

gentile della facciata, in un curioso allestimento dove a fargli da supporto erano – memoria della dismessa pieve – il basamento cinquecentesco della perduta statua della *Madonna Incoronata* (*L'antica pieve di Montecchio...* 2014, p. 17) e una epigrafe romana.

Di qui, infine, fu trasferito in duomo, come accennato, nell'oratorio dedicato a San Bernardino, ove giunse con un anonimo e incoerente viso di rifacimento nonché una 'nuova' spada: le foto mostrano infatti chiaramente come di quella originaria non si conservasse che un moncone dell'elsa. Congiuntamente all'altorilievo venne trasportata nella cappella pure l'alta pedana poligonale che, scolpita sui fianchi con testine di cherubini e lo stemma crociato della comunità di Montecchio, fungeva già da base nella precedente quanto incongrua sistemazione in Villa Lorenzoni.

Nonostante le vicissitudini patite e l'aberrante intervento di ripristino che ne ha sconciato il volto e che, avendogli conferito un aspetto bamboleggiante, nuoce a una sua piena comprensione, il manufatto si presenta in uno stato di leggibilità accettabile. È quindi ancora possibile cogliere alcuni elementi peculiari, funzionali a una sua corretta collocazione nel contesto della produzione scultorea berica in età rinascimentale.

Se la decorazione del piedritto laterale non lascia dubbi circa la sua assoluta conformità e la sua piena rispondenza con le lesene del già ricordato capitello con l'*Eterno* in località Valle, elementi formali e di impostazione, dalla *mise* di *San Vitale* alla sua posa sino al modo di concepire la figura, sono gli stessi che ritroviamo nella rappresentazione del medesimo santo al centro del polittico, proveniente dall'altare della pieve dedicato al santo martire ed ora collocato, nell'oratorio di San Bernardino, di fronte all'ancona qui considerata. Queste stringenti consonanze lascerebbero ipotizzare una sorta di derivazione “di carattere più popolaresco” (Zorzi 1959) dal *San Vitale* di Tommaso e Bernardino (sch. 14). Prima di declassare questo, come altri lavori, a imitazione dei modelli divulgati da maestri più dotati quali i cognati alla guida di un'importante officina, si dovrà tenere presente come, anche laddove si è più propensi a ravvisare l'intervento di personalità diverse e autonome, come nel caso del dossale di Molina di Malo che nel registro ornamentale ha tra l'altro molto in comune con il pezzo di Montecchio – si pensi alla struttura delle nicchie, alla maniera di siglarne il semicatino con il pecten e la centina esterna dell'arco con un motivo a baccellature; alla foggia dei capitelli corinzieggianti dall'abaco falcato con un fiore a quattro petali

appuntato nel mezzo, le foglie e, soprattutto, le relative volute di sostegno con originali scanalature orizzontali –, tali individualità si muovano sempre nell'alveo della bottega dei due lombardi, partecipando della stessa temperie e attingendo ad un lessico e ad una sintassi comuni. Se dunque il responsabile del polittico smembrato montecchiano, che è di certo autore anche di quello maladense, non fece parte dell'*équipe* dei cognati lapicidi, fu innegabilmente assai prossimo alla loro cerchia.

16. Montecchio Maggiore

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Padre Eterno

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 91 × 108

Montecchio Maggiore, località Valle, via Salita SS. Trinità, civico 1

Bibliografia: Barichella, *Ricordi d'architettura...* (BBVi, ms. 2023) c. 435; Zorzi 1959, p. 353; Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, p. 41; Menato 1974-1976, p. 197; Schiavo 1982, p. 3; Barbieri 1984, p. 40; Schiavo 1984, pp. 68-69; Boschetti 1992, pp. 146-147; Roetta 1994, p. 134.

Il rilievo scultoreo in pietra tenera, rappresentante *Dio Padre*, si conserva in località Valle, antica contrada ai piedi del colle della Santissima Trinità, frazione di Montecchio Maggiore, murato sulla facciata di un'abitazione prospiciente piazzetta Buonconsiglio (casa Massignan). La sua figura a mezzo busto, da cui si sprigiona una corona di raggi, è inserita in un'intelaiatura architettonica classicheggiante, costituita da piedritti decorati da candelabre di piccole anfore sovrapposte su cui s'imposta il soprastante architrave decorato da tre teste di cherubini e incorniciato da una filza di perline e da modanature lisce variamente aggettanti nella parte inferiore nonché da un fregio ad ovali ben definiti nella parte alta. Avvolto in panneggi solcati da un partito di pieghe piuttosto schematico, l'*Eterno*, tiene nella sinistra il libro aperto ed ha la destra, cui manca una falange, sollevata nell'atto di benedire; il suo volto è inquadrato dalle fluenti ciocche serpeggianti della barba e dai corposi boccoli di una zazzera assai copiosa; la sua fronte si corruga in rughe profonde che gli infondono una certa carica espressiva.

Adattato a capitello, presso il quale si recitava in passato il triduo per impetrare la pioggia sui campi nei momenti di siccità (Boschetti 1992), il rilievo, com'è facilmente intuibile, non nacque *ab origine* per tale destinazione. L'ingegnere Vittorio Barichella¹,

¹ Vittorio Barichella (1838-1902), assistente di Giovanni Miglioranza (1798-1861), che per primo s'interessò di archeologia nella Vicenza dell'Ottocento, lo affiancò negli scavi del teatro romano di Berga, nel capoluogo berico. Particolarmente versato nelle questioni archeologiche, Barichella si occupò pure di arte e di architettura scrivendo, ad esempio, della Loggia Zeno, nel cortile del vescovado, che, sulla scia dell'abate Magrini (*Ricerche su Tommaso Formenton*, BBVi, ms. 3314/21, cc. 621-622) rivendicò giustamente a "maestro Bernardino da Milano" (Barichella 1881). Nei suoi due corposi taccuini

quando durante i suoi viaggi attraverso la provincia berica nel corso dell'Ottocento ne tracciò uno schizzo, ad oggi inedito e alquanto evocativo, lo vide “immesso nella facciata d'una casa di Montecchio Maggiore” e ipotizzò fosse “appartenuto ad un edificio antico” (*Ricordi d'architettura...*). Giangiorgio Zorzi (1959) lo ricordava presso il vecchio Monte di Pietà di Montecchio, dove sarebbero stati depositati vari frammenti lapidei, tra cui il *San Vitale* (sch. 15), oggi riallestito in duomo, nell'oratorio di San Bernardino, e scolpito in una nicchia absidata che presenta lesene percorse da una serie di vasi dai cui manici ansati pendono catenelle perline: una decorazione non dissimile da quella dei pilastrini che affiancano il *Dio Padre* di Valle. Questo rappresenta, con ogni evidenza, la parte sommitale di un polittico, cui spettava sicuramente il testé menzionato Santo martire e, forse, anche il busto di *Santo papa*, attualmente nei depositi del museo Zannato di Montecchio Maggiore (sch. 15 e 17). Al di là dell'idea, non infondata, che il dossale così composto fosse destinato all'altar maggiore dell'antica pieve, per la cui discussione si rinvia alla scheda 15 di questo catalogo, sul frammento ora in esame sono state formulate diverse ipotesi attributive, puntualmente riepilogate da Grazia Boschetti (1992). Nel renderlo noto, Giangiorgio Zorzi (1959) lo riferì alla cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como e suggerì un pertinente accostamento al fastigio timpanato con il *Padre Eterno* della pala lapidea addossata all'abside nella parrocchiale di Molina di Malo (sch. 11), dove si riscontrano un analogo partito decorativo e, soprattutto, una piena coincidenza iconografica, in cui si esaurirebbero però, secondo Franco Barbieri (1984), le consonanze tra le due opere a fronte di una “disparità di esecuzione, a tutto favore del polittico” maladense. Parere diverso aveva espresso, in precedenza, Giuliano Menato (1974-1976), per il quale non sembravano sussistere reali impedimenti nell'apparentare la scultura di Molina a quella montecchiana.

In effetti, sarà da concordare con il Menato circa la possibile, comune paternità dei manufatti che, se non dalla stessa mano, sono stati comunque eseguiti nell'ambito della stessa bottega. Del resto, le affinità tipologiche e figurative sono così stringenti da ritenere peregrino e pure abbastanza capzioso immaginare un esecutore tanto

manoscritti *Ricordi d'architettura di Vicenza e provincia*, conservati presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, sono appuntati, con grande precisione, notizie, misure “a corda” e preziosi schizzi di monumenti e opere d'arte del Vicentino (BBVi, mss. 2022 e 2023). Sulla sua figura e i suoi studi si veda Cevese 2005a, pp. 129-137.

influenzato dai modi e dai modelli della pala della Molina ma esterno all'*atelier* che la mise in opera.

17. Montecchio Maggiore

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

San Gregorio Magno

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 23,5 × 75,5 × 14,5

Montecchio Maggiore, Museo Giuseppe Zannato, depositi

Bibliografia: Zorzi 1959, p. 353; Schiavo 1973, p. 453, nota 25; Schiavo 1976, pp. 67-68; Schiavo 1982, p. 3, Schiavo 1984, pp. 68-69; Boschetti 1992, p. 146; Roetta 1994, pp. 134-136, fig. 28c; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 671.

Il frammento, giuntoci in uno stato conservativo molto compromesso, si presenta lacunoso e ridimensionato nelle sue proporzioni che si può ragionevolmente ritenere siano state in origine analoghe a quelle del *San Vitale*, addossato alla parete destra dell'oratorio del duomo di Montecchio Maggiore, al quale è apparentato da palmari analogie d'impianto e di decorazione (sch. 15). Oggi custodito nei depositi del Museo Giuseppe Zannato, le cui collezioni, un tempo nei seminterrati, dal 2007 sono ospitate e allestite nei diversi ambienti dell'ottocentesca Villa Lorenzoni, nelle immediate adiacenze dell'arcipretale montecchiana, il rilievo in esame si trovava nell'atrio di questo stesso edificio, sede in passato della biblioteca civica, dove lo vedevano Remo Schiavo (1973; 1976; 1984) e, in anni più recenti, Vincenzo Roetta (1994). Vi era giunto tramite la donazione di Giorgina Zanovello, figlia ed erede dell'ingegnere Agostino che, subentrato a Eugenio Volebele, diresse la fase finale dei lavori di costruzione del nuovo duomo fra XIX e XX secolo (sch. 14).

La scultura raffigura un santo che, indossando il tipico copricapo papale, il triregno, è stato correttamente riconosciuto come un pontefice e quindi identificato in *San Gregorio Magno*, uno degli antichi patroni locali, rappresentato anche nello scomparto laterale sinistro del trittico firmato dai lombardi Tommaso e Bernardino e proveniente dall'altare intitolato a San Vitale nella vecchia pieve (sch. 14). Come anticipato, le stringenti affinità di carattere tipologico, insieme a un comune criterio strutturale, lasciano pochi dubbi sulla pertinenza di questo brano scultoreo al dossale cui dovevano appartenere tanto il *San Vitale* dell'oratorio del duomo quanto il *Padre Eterno* murato all'esterno di casa Massignan in località Valle (sch. 15-16). Riconducibile

dunque, in virtù delle riflessioni proposte nelle schede precedenti alle quali si rimanda, allo stesso *milieu* del polittico di Molina di Malo (sch. 11), sul piano stilistico il volto del *Santo papa*, a uno sguardo attento, svela un'inattesa qualità, già rilevata da Remo Schiavo che poneva l'accento sul "piglio vigoroso" e sull'"accentuato realismo" della figura (1976) nonché sulla fattura piuttosto sostenuta da riferirsi – secondo lo studioso – a mano abile e dotata (1973). Gioverà in tal senso corredare le acute sottolineature di Schiavo di un'ulteriore considerazione, evidenziando come la morfologia di questo viso sia agevolmente e perfettamente sovrapponibile ai tipi facciali dei personaggi scolpiti nella pur gravemente ammalorata ancona lapidea alloggiata nel chiostro di San Francesco a Schio (sch. 25). Un dato questo che conferma la parentela esistente tra i vari manufatti analoghi censiti nel Vicentino: lavori dal valore artistico diverso e ondivago, ma uniti da impaginati e, spesso, perfino da forme del tutto consimili.

18. Nanto

Scultore padovano

Pala d'altare

1460-1480

pietra tenera, cm 370 × 400 × 35

Nanto, chiesa di Santa Maria Annunziata, navata, primo altare a sinistra

Bibliografia: Gasparini 1933, pp. 22-25 e 36; Magagnato 1952, p. 20, fig. 18; Mantese 1962, p. 184; Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 38-39; Semenzato 1971, p. 306; Barbieri 1983, pp. 21-22; Barbieri 1984, pp. 31-32; J. D. Draper in *Donatello e i Suoi...* 1986, p. 257, sch. 107; Cevese 1988, pp. 166 e 180, nota 55; Krahn 1988, pp. 108-111; G. Gentilini in *Dal Trecento al Seicento...* 1991, p. 44; Barbieri 1992, p. 562; Negri Arnoldi 1994, p. 273; G. Gentilini in *Sculture, terracotta, legno...* 1997, pp. 70-71, sch. 8; Simeone 1997, pp. 43-48, 51; Ericani 1999, pp. 46-49, 60-62; Simeone 2000, p. 109; Simeone 2002, p. 21; Gambin 2011, p. 53; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 149; C. Puglisi, W. Barcham in *Passion in Venice...* 2011, pp. 84-85, sch. 27; Simeone 2011, p. 310; Penzo 2013, p. 119; Ceriana 2014, p. 83; Negri 2014a, p. 30; C. Cavalli in *Donatello e la sua lezione...* 2015, p. 103, sch. 28.

La monumentale ancona in pietra tenera dipinta è issata, dal 1904, sulla mensa del primo altare di sinistra nella chiesa tardo ottocentesca di Santa Maria Annunziata di Nanto. Entro uno spazio unificato, definito lateralmente da due lesene corinzie scanalate, si inseriscono la *Madonna con il Bambino in trono*, al centro, e i *Santi Paolo e Pietro*, sui lati¹. Al di sopra della trabeazione, con un fregio di festoni che, dispiegantisi ai lati dei due putti reggi cartiglio centrali, si alternano a grappoli d'uva, pigne e meloni, nel campo di una lunetta semicircolare chiusa alle estremità da due volute con le statuette dell'*Angelo Annunciante* e della *Vergine Annunciata*, è il *Cristo passo* vegliato da due compunti angioletti oranti. Al sommo, infine, un *Padre Eterno*, non meno giovane della Madonnina assisa in trono nell'ordine inferiore, impartisce la sua benedizione.

La pala plastica, fra i più acerbi frutti delle meditazioni condotte in terra veneta sui lavori di Donatello a Padova, proviene dal locale oratorio di San Paolo, abbattuto nel 1896 per fare spazio alla nuova parrocchiale che si sostituì, per le pratiche religiose, tanto alla demolita chiesetta quanto all'antica pieve, situata poco più a monte, in

¹ San Paolo occupa qui, insolitamente, la 'posizione d'onore', alla destra della Vergine. La pala nantese proviene, del resto, da un tempio a lui dedicato.

posizione isolata e dominante, restaurata di recente dopo anni d'incuria². Alla 'chiesa del monte', emancipatasi dalla matrice di Barbarano nel XIII secolo, censita quale collegiata dalle *Rationes decimarum* vaticane del 1297 e del 1303³ e restaurata ripetutamente nel corso dei secoli fino al definitivo abbandono dopo la chiusura al culto allo scadere dell'Ottocento, la cappella di San Paolo legò i propri destini sin dalle origini⁴. Documentata almeno dai primi decenni del Quattrocento, quando un testatore chiedeva di essere inumato presso l'"Ecclesia Sancti Paulli de Nanto"⁵, venne costruita, a spese dalla comunità, nel cuore dell'abitato affinché, come non mancano di sottolineare le visite pastorali del Cinquecento, la popolazione potesse partecipare alle funzioni con più agio e "commoditate" di quanto non avveniva nella chiesa posta sul colle⁶. Da alcune iscrizioni presenti nella chiesetta abbattuta, tramandateci dalle fonti, sappiamo che, alla fine degli anni Cinquanta del XV secolo, vi si eseguirono dei lavori di decorazione e, verosimilmente, pure dei rifacimenti veri e propri. Inciso sulla chiave di volta dell'arco del coro, sopravvissuta e oggi conservata accanto alla mensa su cui poggia il dossale qui schedato, è, infatti, il millesimo 1459, accompagnato dal nome dell'arciprete dell'epoca: quel Francesco da Vicenza, che fu pure esaminato dal vescovo in occasione della visita pastorale del 1460⁷. Agli stessi anni, e più precisamente al 1461 – o al 1471 secondo altre letture – e al 1478, risalgono invece alcuni dipinti murali perduti: l'affresco con San Bernardino, a destra dell'altar maggiore, e una non meglio identificata "figura", commissionati rispettivamente da Tixo di Iorio degli Artusi e da

² A riportare la data del collocamento di questa pregevole spoglia dell'abbattuto oratorio nella nuova sede è l'iscrizione commemorativa posta immediatamente sotto il dossale: "ALTARE HOC / EX ECCLESIA DIVO PAULO DICATA / HUIUS TEMPLI ERECTIONIS CAUSA / ANNO MDCCCXCVI SOLO AEQUATA / HUC TRASLATUM ANNO MCMIV / PETRO GUARDA PAROCHO".

³ *Rationes decimarum*... 1941, pp. 262 e 294.

⁴ Sulle vicende dell'antica pieve nantese di Santa Maria Annunziata si vedano Simeone 1997, in part. 25-48 e Gambin 2011, in part. pp. 297-301.

⁵ Era il 1422 e sarebbe questa la prima attestazione della chiesa secondo il Maccà 1813, vol. IV, p. 309.

⁶ ACVVi, *Visitationes*, b. 2/0554, c. 54r (19 settembre 1540): "[...] ecclesiam sub vocabulo Sancte Marie de Nanto que est matrix et parochialis [...] pro commoditate hominum dicte ville fuit edificata alia ecclesia sub vocabulo Sancti Pauli prope habitationes hominum dicti loci".

⁷ Sotto l'anno 1459, l'iscrizione recita: "TEMPORE PRESBITERI FRANCISCI VINCENTINI". Il sacerdote Francesco da Vicenza ricevette, il 20 ottobre 1460, la visita di Antonio da Fabriano, luogotenente del vescovo titolare della diocesi vicentina, il cardinale Pietro Barbo, futuro papa con il nome di Paolo II (ACVVi, *Visitationes*, b. 1/0553, c. 84r).

Baldino figlio di Marco di Pali, entrambi abitanti di Nanto⁸. Tali elementi costituiscono la prova evidente di come al tempo l'oratorio fosse divenuto un punto di riferimento per i fedeli del posto per i quali fungeva, di fatto, da parrocchiale. Non stupisce dunque che questo stato di cose venisse rilevato nelle visite vescovili del 1530 e del 1540 che riferiscono della presenza del Santissimo all'interno appunto di San Paolo, custodito in un'apposita cappella, e non, come sarebbe stato più logico, in Santa Maria, dove tornò soltanto nel 1561 (sch. 19). L'ultima ricognizione *in loco* cinquecentesca di un presule vicentino risale al 1583: in quell'occasione venivano visitati due altari, entrambi marmorei, il maggiore consacrato e dedicato ai Santi Pietro e Paolo, al quale si raccomandava di tenere dei “candelabra decentia et sex tobaleas” e si disponeva contestualmente di rinnovare i simulacri e le pale della cappella nonché di imbiancare la chiesa⁹. A partire dal secolo seguente, i resoconti sui sopralluoghi compiuti dai vescovi vicentini c'informano dell'erezione, evidentemente *ex novo*, di due altari, oltre a quello maggiore, dedicati a Sant'Antonio e a San Francesco¹⁰. Se poco aggiunge alle nostre conoscenze sull'aspetto dell'oratorio il testo di Gaetano Maccà che, altrove ben più illuminante, nel caso specifico preferisce ripercorrere soltanto alcuni momenti significativi della storia dell'edificio¹¹, a fornircene una precisa descrizione è, ormai nel Novecento, Tullio Gasparini: da lui sappiamo che la chiesetta aveva una sola navata, con il coro a ponente e il campanile a levante¹².

Il suo inserimento nell'*Elenco degli Edifici Monumentali in Italia*, pubblicato nel 1902 e dunque quando l'oratorio era già stato smantellato, generò una certa attenzione da parte dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti nel Veneto con

⁸ “Questa opera a fatto fare Tixo de Iorio dei Artuxi da Nanto 1461 (1471) adi 26 settembre” recitava l'iscrizione posta sotto all'affresco allogato dal nantese Tixo di Iorio. Sia il Faccioli (1804, vol. III, p. 41) che il Maccà (1813, vol. IV, p. 309) e il Gasparini (1931, p. 22) la ricordano: il primo però, in luogo del millesimo 1461, riporta il 1471. La “figura” eseguita per conto di Baldino di Marco è rammentata soltanto dal Faccioli (1804, vol. III, p. 42) e dal Gasparini (1933, p. 22): “Questa figura ha fatto fare Baldin fiolo de Ser Marco di Pali da Nanto 1478”.

⁹ In occasione della sua visita alla chiesa, il 20 settembre 1583, il vescovo Michele Priuli “mandavit renovari imagines tam palle quam capelle et inalbari ecclesiam” (ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 510r).

¹⁰ ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, c. 216r (19 maggio 1645); ACVVi, *Visitationes*, b. 11/0563, c. 28r (17 maggio 1685).

¹¹ Maccà 1813, vol. IV, pp. 309-310.

¹² Stando a Gasparini 1933, p. 22, la navata misurava 17 x 8 metri ed era alta 6 metri.

sede a Venezia che, nel marzo del 1904, chiedeva chiarimenti in merito al Comune di Nanto. Nella sua risposta, in data 23 marzo, l'amministrazione nantese precisava come il fabbricato fosse stato effettivamente demolito ma anche come si fosse parallelamente provveduto a trasportare nella nuova parrocchiale l'"oggetto monumentale che conteneva", ossia la pala in esame, della quale, dopo aver motivato l'abbattimento della chiesetta, si fornivano delle corrette puntualizzazioni circa la cronologia¹³. L'Ufficio lagunare, preso atto della comunicazione del sindaco di Nanto Giuseppe Giacchin, passava quindi a interpellare, sempre nel mese di marzo, la Prefettura di Vicenza. Nel giugno seguente, sulla base delle "informazioni assunte" e degli "atti esistenti in questo ufficio", il prefetto Luigi Bettioli riferiva – analogamente a quanto già fatto dal Comune di Nanto – del recupero del "tritico" e di come la Prefettura berica non si fosse opposta alla demolizione, "perché in quel tempo non era a giorno dell'importanza artistica dell'oratorio"¹⁴. Importanza che fu invece sempre riconosciuta ai suoi arredi e *in primis* al dossale lapideo rilevato dagli Inventari diocesani del 1913 e del 1929¹⁵. Citato dal summenzionato Gasparini (1933), che ne ripercorse brevemente le vicende, riferendo sul suo sito originario e sulla sua ricomposizione nella sede attuale, venne poi segnalato per primo da Licisco Magagnato (1952) che, senza esprimere alcun giudizio che andasse oltre una lode, per altro assai generica, lo datò fra il 1475 e il 1480 e lo assegnò a un "maestro veneto-lombardo". Studiato poi soprattutto da Franco Barbieri al quale, tornato ripetutamente in argomento (1971; 1983; 1984; 1992), i rimandi precisi alla

¹³ "L'Oratorio di S. Paolo ch'era di proprietà comunale, è stato abbattuto, perché cadente, e l'oggetto monumentale che conteneva venne pure posto in opera nella Chiesa Nuova. Esso era: un tritico [*sic*] con la Madonna portante il Bambino nel mezzo, ed ai lati i Santi Apostoli Pietro e Paolo, costruito anteriormente al 1500 da Autore ignoto" (26/3 904 N° 928). Il breve carteggio, inedito, si trova fra la documentazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti nel Veneto, conservato in Palazzo Ducale a Venezia: ASBAPVe, *Sezione Storica*, b. A 18, Vicenza Provincia. Nanto, *Oratorio di S. Paolo - Chiesa di S. Maria*.

¹⁴ Nella stessa comunicazione all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, il prefetto Bettioli segnalava anche il pessimo stato dell'antica pieve che, "pure elencata fra i Monumenti degni di conservazione, trovasi in condizioni deplorable e pericolosissime" ASBAPVe, *Sezione Storica*, b. A 18, Vicenza Provincia. Nanto, *Oratorio di S. Paolo - Chiesa di S. Maria*, 28/6 904 N° 1846.

¹⁵ "Sta pure murato nella Nuova Chiesa un Altare dedicato ai SS. Apostoli Pietro e Paolo raffigurante la Pietà, opera pregievole [*sic*] d'arte di autore ignoto di epoca pur ignota, trasportato dall'oratorio dedicato a S. Paolo, demolito in campo della Nuova Chiesa, nel 1896" (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Nanto, *Inventario e catalogo - 1913*). "All'Altare di S. Pietro e Paolo. Pala scolpita in pietra di Nanto di buon artista del principio del sec. XVI. vi è rappresentata la Vergine col Bambino in trono e i SS. Apostoli Pietro e Paolo. Proviene dalla Chiesa di S. Paolo esistente nel posto della nuova, in buonissimo stato di conservazione" (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Nanto, *Inventario e registro dello stato patrimoniale - 1929*).

lezione di Donatello suggerirono, sin dal 1970, la non irragionevole ipotesi dell'intervento di "uno scultore della cerchia quattrocentesca padovana", Camillo Semenzato (1971) ne riaffermava il "grande interesse iconografico" in relazione all'altare donatelliano del Santo", suggerendo che "qualche luce" per una sua migliore contestualizzazione potesse giungere dal confronto "con quanto, in fase post-mantegnesca, è avvenuto a Padova e nel Padovano". Un invito al quale, più o meno consapevoli, hanno di fatto risposto in tempi più recenti Volker Krahn (1988) e Giuliana Ericani (1999). Il primo ha evidenziato nella lunetta di Nanto la ripresa di un preciso modello patavino, donde è per altro desunto anche il tabernacolo di Molina di Malo (sch. 12). Si tratta della *Engelpietà* su di una lastra bronzea, poco più grande di una placchetta, ora alla National Gallery di Washington, attribuita tradizionalmente a Bartolomeo Bellano, ma più credibilmente – giusta la sottolineatura di Giancarlo Gentilini (1991) – da ricondursi ad un altro maestro operoso nella città antenorea "assai più vicino al cantiere dell'Altare del Santo"¹⁶. Lo stesso Krahn (1988) ha rilevato inoltre la dipendenza della *Madonna con il Bambino*, al centro della pala nantese, dall'elegante terracotta di analogo soggetto, conservata nell'antisacrestia della Basilica di Santa Giustina a Padova (fig. 447). Questo persuasivo accostamento ad un prototipo – non a caso nuovamente euganeo – ripreso già da Negri Arnoldi (1994), è stato quindi riargomentato dalla Ericani (1999) che, anche su tali basi e in virtù di un breve riesame dei dati disponibili sul nostro dossale e della relativa vicenda critica, ha trovato conferme alla sua proposta di collocarne l'esecuzione all'ottavo-nono decennio del Quattrocento.

Una proposta, quella della studiosa, più che ragionevole e che può forse essere anche, seppur di poco, anticipata. Da un lato sarà bene tenere presenti, infatti, le palmari analogie compositive della nostra ancona con il trittico lapideo al centro dell'altare Pojana in San Lorenzo a Vicenza, la cui cronologia è ora ancorata con sicurezza agli anni compresi tra il 1462 e il 1473 (sch. 33). Dall'altro lato un ulteriore, interessante elemento di riflessione giunge proprio dal modello figurativo della *Madonna* nantese e dalla sua evidente consentaneità con la produzione fittile patavina. L'iconografia di Maria col Bimbo in braccio e la mano destra posata su un libro aperto, a sua volta appoggiato sul divino ginocchio, è assai vicina – lo si è detto – alla terracotta in Santa

¹⁶ Per il piccolo bronzo americano si rimanda alla sch. 12 di questo catalogo.

Giustina. Tornano qui il medesimo aspetto adolescenziale della Vergine, la *mise*, con l'abito stretto subito sotto il seno e che segue – sebbene in maniera un po' più corriva – l'anatomia sottostante. La *Madonna* nella basilica benedettina di Padova è stata convincentemente accostata alla prima attività, nella città del Santo, di Giovanni de' Fondulis da Crema, documentato sulla scena artistica euganea dalla fine del settimo alla metà del nono decennio del Quattrocento¹⁷. Una fase ancora segnata, nel catalogo del plastificatore cremasco, dal perdurare di goticismi d'ascendenza lombarda e da un pannello che si svolge in pieghe più cedevoli e meno ammaccate di quanto si osservi nella produzione successiva che, connotata pure da maggiori coloriture espressive, è ben esemplificata dal *Battesimo di Cristo* del Museo Civico di Bassano del Grappa che la documentazione rinvenuta nel 2006 da Giuliana Ericani ha consentito di datare al 1474 (sch. 4).

Non sarà quindi avventato proporre anche per il dossale schedato una collocazione agli anni Sessanta del secolo o comunque di poco scalata nel tempo rispetto a tale decennio. Abbiamo del resto avuto già modo di considerare come sin dal 1459 si fosse posta mano all'arco trionfale dell'oratorio di San Paolo e si fossero compiuti all'interno dei lavori di abbellimento con i perduti affreschi segnati 1461 o 1471 e 1478. È altresì vero che l'“impegno” nei confronti della decorazione della chiesa e dei suoi arredi non venne meno neppure in seguito e si estese anche alla vecchia pieve, subendo un'inattesa battuta d'arresto soltanto in concomitanza degli eventi bellici della Guerra di Cambrai, che proprio nella zona, data la prossimità al frequentato corridoio naturale che unisce Vicenza a Padova tra i Berici e gli Euganei, allora molto battuto dalle truppe belligeranti, registrò uno dei fatti più sanguinosi quali l'eccidio compiuto nel 1510 dalle truppe imperiali nella vicina Mossano, la cui eco giunse anche ad un “cronista” d'eccezione come Francesco Guicciardini¹⁸. Nel 1509, quando non si erano ancora rivelate in tutta la loro drammatica portata le conseguenze della disfatta della

¹⁷ Per la *Madonna con il Bambino* in Santa Giustina si veda la sintesi critica e bibliografica tracciata da L. Sicarusano, in *Rinascimento e passione per l'antico...* 2008, pp. 248-251, sch. 8. Sul de Fondulis si veda la sch. 4 del presente catalogo e il capitolo II di questo studio.

¹⁸ “[...] la Città era rimasta quasi vota di persone, & di robe: le quali ricercando la ferità Tedesca, inteso, che in certo monte vicino a Vicenza, erano ridotti molti della Città, & del contando con le loro robe in due caverne, dette la Grotta di Masano [*sic*], ove per la fortezza del luogo, & difficoltà dell'entrarvi si riputavano essere sicuri: i Tedeschi andati per pigliargli, combattuta in vano, & non senza qualche loro danno la caverna maggiore, andati alla minore, né potendo sforzarla altrimenti, fatti fuochi grandissimi l'ottennero con la forza del fumo, dove è fama morissero più di mille persone” (Guicciardini 1561, lib. 9, p. 330). Su quest'episodio si veda ora Dal Lago 2015, pp. 77-79.

Serenissima ad Agnadello, avvenuta nel maggio di quell'anno, a Nanto si mettevano in opera, nella chiesetta di San Paolo, il ciborio su svelte colonnette che fa da padiglione sopra la custodia eucaristica murata alla parete e risalente a qualche decennio prima (sch. 19) e, nella pieve sul colle, l'ancona dell'altare maggiore, firmata dallo sfuggente architetto Antonio Antico¹⁹. *Deus ex machina* di tutte queste iniziative artistiche, compreso il portale rinascimentale da lui donato alla chiesa matrice (sch. 19), fu Giovanni Pietro Luciferi di Parma, arciprete a Nanto dal 1470 e nel 1496 ricordato quale "rectore Ecclesie Sancte Marie et Sancti Pauli de Nanto" e quindi responsabile di entrambe le chiese del borgo²⁰.

Senza necessariamente spingersi troppo oltre rispetto alla datazione indicata in precedenza, se invece di rimanere negli anni Sessanta del XV secolo avanzassimo appena al primo lustro del decennio successivo, arriveremmo ai primi anni trascorsi da Pietro Luciferi alla guida spirituale della comunità nantese. In tal caso, un rettore tanto attivo e intraprendente quale committente d'arte ben si presterebbe per candidarsi a promotore anche dell'impresa del nostro dossale.

Quanto invece al suo possibile artefice, nella difficoltà di rintracciare fra i numerosi lapicidi operanti a Vicenza in quel torno di anni un candidato all'altezza di una rilettura così fedele di testi patavini, si possono unicamente avanzare alcune ipotesi. È ormai dato acquisito che lo scultore di Nanto vantasse una disinvolta consuetudine con la realtà artistica euganea: accanto alle eclatanti analogie nell'impianto compositivo con l'Altare donatelliano del Santo e con la contestuale versione che di quello stesso schema fornì la pala Ovetari, non meno stringenti sono le corrispondenze di ordine iconografico che si possono riscontrare anche nei particolari più minuti. Esemplificativo è il fatto che il trono della *Vergine* nantese e quello su cui siedono le *Madonne* dei due richiamati complessi patavini siano tutti dotati di pilastrini anteriori a forma di sfinge con un'unica e possente zampa leonina: più stilizzate e dure le sfingi patavine, quelle nantesi sono risolte in maniera più morbida e, se non naturalistica, certo meno cerebrale. Colpisce inoltre la puntuale ripresa nelle lesene di Nanto, scanalate e bardate da festoni carichi di foglie e frutti nella parte inferiore, degli elementi architettonici, in pietra tenera, che incorniciano il dossale fittile degli Eremitani (fig. 438). Se manifesti sono i

¹⁹ Su Antonio Antico si veda il capitolo III di questo studio.

²⁰ Con questa 'carica' il Luciferi veniva ricordato in un testamento citato in Maccà 1813, vol. IV, p. 310.

riferimenti alle novità *made in Padua*, altrettanto evidente sembrerebbe poi la presenza qui di almeno due mani. Pur muovendosi entro i confini di una lingua comune, l'autore della *Madonna con il Bambino* si mostra capace di un modellato più delicatamente pastoso rispetto ai *Santi* laterali, le cui figure, ostinatamente frontali e dai panneggi – specie il *San Pietro* – un po' troppo insistiti ed enfatici, paiono in parte dissentire dalla qualità più sostenuta della *Vergine*. Anche nel caso dei due Santi non mancano però brani più scelti: credibile è la resa della mano con cui *San Pietro* regge la grande chiave, abbastanza riuscita e realistica risulta pure la rappresentazione di scorcio della destra in cui il Santo papa tiene aperto il libro o ancora la curiosa manica guantata di *San Paolo*, indicativa di un gusto un po' attardato che, nella sottolineatura dei dettagli minimi del costume, risente di umori quasi cortesi. D'altro canto, con qualche imbarazzo e fraintendimento rispetto ai modelli ispirativi, il retaggio della cultura tardogotica emerge anche, più in generale, nella rigida frontalità dei personaggi e nel riaffiorare – nemmeno troppo mascherato – del telaio a mo' di vecchio polittico, con le membrature verticali sul fondo del campo centrale che, confutando l'idea di una sacra conversazione in ambiente unificato, ostacolano la reale fusione dei personaggi.

Ancorché in definitiva il tono qua e là si allenti e si faccia provinciale rispetto alle ben più prorompenti affermazioni padovane, queste hanno essenzialmente attecchito e l'ignoto artista – certo di estrazione culturale patavina – se ne fa divulgatore convinto e sicuro alle pendici orientali dei Colli Berici da dove si estraevano proprio quelle pietre che, impiegate qui nell'intero dossale, a Padova erano servite nella carpenteria sia del più volte citato padiglione donatelliano dell'altare maggiore nel tempio antoniano sia della pala Ovetari.

19. Nanto

Scultore veneto

Altare eucaristico

ultimo quarto XV secolo (tabernacolo); 1509, datato (ciborio)

pietra tenera, cm 95 × 180 × 13 (tabernacolo); cm 210 × 450 × 185 (ciborio)

Nanto, chiesa di Santa Maria Annunziata, sacrestia occidentale, cappella estiva

Iscrizioni: “OP.TIMO M.AXIMOQ.UE D.EO SACRU.M HOC. SILVESTER. DE LA MARA. IMPENSA. P.ROPRIA. DICAUIT ANNO CHRIS.TIANE SALV.TIS MVNDIII V.ENERABILIS PRESB.ITERO IO.ANNE LUCIFERO HUIUS. TEMP.LI RECTORE”, sulla cornice degli archi del ciborio, centrale e laterale sinistro; “DILECTIO CARITATIS”, sul lato frontale, sotto il timpano; “INESTIMABILIS”, sul lato sinistro, sotto il timpano

Bibliografia: Da Schio, *Persone memorabili...* (BBVi, mss. 3390 e 3392), cc. 5v e 227v; Gasparini 1933, pp. 22-25, p. 49; Magagnato 1952, p. 20, fig. 19; Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, p. 60; Barbieri 1983, pp. 24-26; Barbieri 1984, pp. 37-38; Cevese 1988, pp. 169 e 181, nota 60; Barbieri 1992, pp. 564-565; Dani 1997, p. 321; Simeone 1997, pp. 43-48, 51; Simeone 2000, pp. 108-109; Simeone 2002, pp. 21-22, 26, 30, note 7-8; Gambin 2011, p. 53; Simeone 2011, pp. 310, 313-314; Penzo 2013, p. 119.

Ricomposto nella sacrestia occidentale della nuova parrocchiale di Nanto, addossato alla parete nord, questo tabernacolo con ciborio, come già il dossale con la *Madonna tra i Santi Pietro e Paolo* (sch. 18), proviene dall'antico oratorio di San Paolo demolito allo scadere dell'Ottocento. L'elegante edicola è voltata a crociera e poggia su quattro pilastri decorati nel mezzo dai simboli degli Evangelisti e da rilievi con insegne vescovili – la tiara con il pastorale e la ferula incrociati – e papali – il triregno e le chiavi petrine decussate – i due più esterni, e da paffuti volti di cherubini, i due più interni a ridosso del muro. Sopra questi piedritti, che s'alzano su alti plinti parallelepipedi e si concludono in capitelli corinzieggianti, sul cui fondo bocciardato si stagliano essenziali *silhouettes* di delfini e racemi fogliati, s'imposta il coronamento timpanato, poggiante su archi a tutto sesto, ove, lungo la cornice, corre l'iscrizione dedicatoria in nitide capitali all'antica: da essa si ricavano informazioni importanti circa la committenza e la cronologia del manufatto, su cui si avrà modo di tornare. Le lettere si dispongono unicamente sulle arcate centrale e laterale sinistra, il che lascia intuire come in origine la struttura dovesse essere libera solo per due lati e addossata alle pareti per i restanti due. A confermare tale ipotesi sono altri elementi: nella parte inferiore del

ciborio ci sono ancora i segni di chiusura di un cancello che si scorgono però, di nuovo, solo su due lati, ad indicare come negli altri due, addossati alle pareti, non fossero necessarie chiusure; nella parte superiore, invece, le lesene non solo vanno a coprire alcune lettere dell'epigrafe ma tagliano anche i clipei inseriti a impreziosire i pennacchi, appena sopra la centina dell'arco. Senz'altro il baldacchino è stato ampiamente restaurato e pure in parte ricostruito in occasione del suo rimontaggio nella sede attuale. Di qui deriva la sensazione della scarsa coerenza di qualche inserimento quale il pannello con il trigramma entro un tondo raggiato, dall'accesa coloritura frutto di pesanti ridipinture, incongruamente collocato sotto il tabernacolo, incastonato tra i plinti e il pavimento, e il pilastrino libero di sinistra che, abbiamo visto, è certo frutto di rifacimento, come evidenziano il fusto e i rilievi scolpiti nella fascia mediana dello stesso. A ben guardare, sempre che non si sia trattato di licenze adottate nei riallestimenti tardo ottocenteschi, non si può escludere che anche in passato si fosse intervenuti in maniera non felice aggiungendo elementi, quali le lesene, che andarono a sovrapporsi, occultandoli parzialmente, a scritte e medaglioni.

Pare invece avere subito minori manomissioni il piccolo tabernacolo a parete. Lo sportello per le sacre specie è inquadrato da una quinta architettonica in forte scorcio da cui sbucano due angeli dalle grandi ali che, interpretati erroneamente in passato come i protagonisti dell'*Annunciazione* (Barbieri 1970; 1983; 1984; 1992), sono immersi devotamente nelle loro preghiere e avanzano su ribollenti nuvole. Una volta cassettonata a rosettoni chiude la scatola prospettica. Sul timpano della porticina e sul fregio della trabeazione testine di cherubini dalle gote piuttosto pronunciate si alternano a ridottissimi festoni, colmi di frutti e foglie. Di foggia squisitamente rinascimentale, i pilastrini che sorreggono questa architettura *en miniature* hanno capitelli composti con echino ad embrici e abaco lunato e sono percorsi dal *ductus* di un sinuoso viticcio che sorge da un cespo di cardo per poi fiorire di foglie e corolle becchettate da un uccellino. Dalla lunetta di coronamento, con le due minute orecchie sui fianchi, si affaccia a benedire il Padre Eterno, simile ad uno gnomo e "impastato di arguzia contadina" (Barbieri 1984).

Nonostante abbia perso la sua primitiva funzione e sia stato rimosso dal suo sito originario – probabilmente non del tutto senza 'traumi' – il complesso, e specialmente

l'ancona eucaristica, si presenta in uno stato di conservazione più che discreto e preserva ampie tracce di policromia.

Tramite le visite pastorali, in verità non troppo generose di notizie, sappiamo che nel 1530 era proprio la chiesetta di San Paolo, eretta e finanziata dalla comunità nantese (sch. 18), a tenere il Santissimo Sacramento in un'apposita cappella detta del Corpo di Cristo, mentre nella matrice di Santa Maria, giudicata più disagiata da raggiungere perché sul colle e lontana dalle abitazioni, continuava a stare il fonte battesimale¹. Tale situazione è confermata anche dalla visita vescovile del 1540², mentre vent'anni più tardi il Santissimo era tornato a tutti gli effetti nella pieve, sull'altar maggiore, in "tabernaculo ligneo deaurato"³. Ad altri quattro lustri di distanza, l'oratorio di San Paolo veniva nuovamente visitato: dalla breve descrizione stilata nell'occasione (sch. 18), poco si ricava sul nostro altare eucaristico che viene soltanto genericamente nominato come "altare a latere"⁴. I visitatori seicenteschi, come già segnalato nella scheda precedente, danno conto della presenza in chiesa di due altari in aggiunta a quello maggiore, intitolati rispettivamente a Sant'Antonio e a San Francesco (sch. 18), ma nelle loro relazioni non si registra alcuna allusione specifica all'altare e alla cappella del Corpo di Cristo. Lo stesso Gaetano Maccà, solitamente abbastanza puntuale nel restituirci, pur per rapidi cenni, l'aspetto e gli arredi degli edifici chiesastici da lui citati nella sua *Storia del territorio vicentino*, nulla dice in proposito. Un rinnovato interesse nei confronti dei manufatti in esame si registrò invece dopo la demolizione dell'oratorio che li ospitava e la conseguente erezione della nuova parrocchiale. È quanto emerge dal carteggio intercorso fra il Comune di Nanto, l'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti nel Veneto con sede a Venezia e la Prefettura di Vicenza (sch. 18), in cui, quale spoglia della chiesetta di San Paolo, si rammenta, assieme alla pala quattrocentesca con *la Madonna con il Bambino e i Santi Pietro e Paolo* scolpita per lo stesso luogo, "un altare del 1508 [sic] nel quale sta incastonato un comunichino della

¹ ACVVi, *Visitationes*, b. 1/0553, c. 341r (7 ottobre 1530).

² ACVVi, *Visitationes*, b. 2/0554, c. 54r (19 settembre 1540).

³ ACVVi, *Visitationes*, b. 3/0555, c. 60r (6 settembre 1561).

⁴ ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 510r (20 settembre 1583).

stessa epoca di ignoto autore”⁵. Negli anni seguenti il ‘comunichino’ veniva censito negli Inventari diocesani del 1913 e del 1929⁶ e quindi minutamente descritto da Tullio Gasparini (1933). A studiarlo per primo fu Licisco Magagnato (1952), che lo datò al 1509, sulla scorta del millesimo inciso nell’arcata del ciborio, e, ravvisandovi una “grezza adesione ai motivi dell’Amadeo”, lo riferì a un maestro veneto-lombardo. Il tabernacolo fu poi schedato da Franco Barbieri (1970), che, pubblicandolo a più riprese anche in seguito (1983; 1984; 1992), ha insistito per lo più nel porre in evidenza la matrice euganeo-donatelliana di certe soluzioni strutturali e compositive adottate: la nicchia sormontata dal coronamento ad arco ribassato, stretto fra le due orecchie laterali, e il padiglione parallelepipedo non dimentico della “robusta ‘parafrasi’” della lezione di Donatello offerta da Andrea Mantegna nella pala veronese di San Zeno. Maria Nicoletta Simeone (1997; 2002; 2011), che come chi l’ha preceduta – salvo Magagnato (1952) – ha mantenuto distinta la cronologia di retablo e baldacchino, si è invece concentrata maggiormente sul ciborio e sulla ricomposizione della sua storia: dall’aspetto e collocazione primitivi, alle vicende legate alla sua committenza, partendo dalla più volte richiamata iscrizione, che fornisce le notizie essenziali in tal senso.

Da essa ricaviamo, infatti, che l’edicola fu innalzata nel 1509 a spese di Silvestro di Lamara, “benemerito per avere adornato di buone opere di arte scultoria ed architettonica la chiesa di Nanto” (Da Schio, *Persone memorabili...*) e che all’epoca era rettore della chiesa Giovanni Lucifero, lo stesso personaggio evocato dall’epigrafe in distici elegiaci a corredo del portale sul fianco a mezzogiorno dell’antica pieve, recante la data 1492, le cui lesene, dai raffinati benché assai dilavati intagli, reggono una

⁵ Queste parole, utilizzate dal sindaco di Nanto Giuseppe Giacchin nella sua lettera all’Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Veneto, in data 22 marzo 1904 (26/3 904 N° 928), al fine di rendicontare circa il nuovo stato degli “oggetti monumentali” del borgo, già nell’antica pieve e nell’abbattuto oratorio di San Paolo e allora da poco sistemati nella nuova chiesa parrocchiale costruita tra il 1896 e il 1897, furono poi ‘testualmente’ riprese anche nella successiva missiva del Prefetto di Vicenza al Direttore del succitato Ufficio Regionale, in data 27 giugno 1904 (ASBAPVe, *Sezione Storica*, b. A 18, Vicenza Provincia. Nanto, *Oratorio di S. Paolo - Chiesa di S. Maria*, 28/6 904 N°1846).

⁶ “Venne poi murato nell’Oratorio della nuova chiesa un altro altare in forma di tempietto pure esistente nell’oratorio demolito, opera del ’500 dedicato al SS. Sacramento pregievolissimo lavoro d’arte è il Ciborio” (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Nanto, *Inventario e catalogo – 1913*). “Nel piccolo oratorio, un Tabernacolo in stile del Rinascimento, datato 1508 [*sic*]. È a forma di Tempietto con quattro pilastri in cui si vedono i simboli degli Evangelisti e vari emblemi religiosi. Nel muro sopra l’altare vi è un piccolo Tabernacolo pure del Rinascimento con Angeli oranti e l’Eterno benedicente in lunetta” (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Nanto, *Inventario e registro dello stato patrimoniale – 1929*).

robusta centina che poggia su una non meno poderosa trabeazione⁷. “Zamperio quondam Ioanni de Luciferis de Parma” ottenne il beneficio della chiesa di Nanto dal Capitolo cattedrale di Vicenza il 6 settembre 1470, subentrando al suo conterraneo Domenico Francesco Maraschi⁸. Nei successivi anni promosse, più e meno direttamente, importanti interventi pittorici e scultorei negli edifici chiesastici affidati alla sua cura. Al periodo in cui fu alla guida della chiesa nantese risalgono, infatti, oltre al nostro baldacchino e al succitato portale – la cui messa in opera lo vide coinvolto in veste di donatore –, sia l’affresco di carattere popolare raffigurante il presunto *Martirio di Simone da Trento*, alla parete nord della pieve di Santa Maria, siglato “ADI 3 APRILE 1479”⁹, sia l’ancona lapidea tripartita con nicchie sormontate da un ordine di pilastri cui si sovrappone al centro un timpano affiancato da volute di raccordo, recante il millesimo 1509 e il nome del suo artefice “Antonius Anticus Architectus” che stava sull’altar maggiore della chiesa pievana ed è oggi sulla mensa del secondo altare sulla sinistra della nuova parrocchiale¹⁰.

Precedente, rispetto al termine del primo decennio del Cinquecento, sarebbe invece il tabernacolo che, slegandolo dalla sovrastruttura architettonica evidentemente eretta in un secondo momento per dargli un singolare rilievo, la critica ancora a una cronologia più alta. Cevese (1988) ne ipotizza l’esecuzione tra il 1470 e il 1490, mentre

⁷ L’iscrizione, che pone qualche problema nello scioglimento delle abbreviazioni, venne letta da Gaetano Maccà come segue: “Marmoream Portam Patria est cui Parma Joannes / Hanc gaudens Templi Religione Petrus / Virginis ob cultum Sacrae Christique dicavit / Lucifera hunc nobis quem dedit alta domus. / M. CCCC. LXXXII. D. XVI. MAR.” (Maccà 1813, vol. IV, p. 306). Maria Nicoletta Simeone la spiega diversamente, in base ad una differente interpretazione dell’*huc* che parrebbe, ad ogni buon conto, avere un segno di abbreviazione soprascritto: “MARMOREAM PORTAM PATRIA EST CVI PARMA IOANNES / HANC GAVDENS TEMPLI RELIGIONE PETRVS / VIRGINIS OB CVLTVM SACRE CHRISTIQVE DICAVIT / LVCIFERA HUC NOBIS QVEM DEDIT ALTA DOMVS”, ossia “Giovanni Pietro, al quale Parma è patria, che la nobile casa dei Luciferi diede a noi qui, godendo del beneficio della chiesa, dedicò questa porta marmorea in onore della Santa Vergine e di Cristo” Simeone 2002, pp. 23-24.

⁸ Vigna, *Zibaldone per servire...* (BBVi, ms. 2698) vol. XII, c. 127r. Già segnalata da Maccà 1813, vol. IV, pp. 303-304, la notizia è riportata in Simeone 1997, p. 47.

⁹ Quest’affresco è l’unica testimonianza iconografica sopravvissuta nel Vicentino del culto per Simone da Trento che, come pure la conoscenza della vicenda del suo presunto martirio avvenuto nel 1475 ad opera di alcuni ebrei trentini, doveva essere diffuso in terra berica. A testimoniare sarebbe, tra l’altro, la perduta tavola di Giovanni Speranza che si vedeva un tempo sopra il primo altare di sinistra entrando nella chiesa di San Giacomo Maggiore o dei Carmini a Vicenza (Boschini 1667, ed. 2008, p. 400). Sulla figura, la storia e la devozione al Simonino si veda Perini 2012. Sull’affresco nantese si vedano, oltre a Perini 2012, pp. 191-192, sch. 25, anche le osservazioni di Simeone 2002, p. 29.

¹⁰ Per l’altare e, soprattutto, per l’enigmatica figura dell’‘architetto’ Antonio Antico si rimanda al capitolo III di questo studio.

Dani (1997) propone il 1492, estendendo al nostro retablo eucaristico la cronologia della porta donata in quell'anno dal presbitero Luciferi alla vicina pieve, e suggerisce un confronto, "sia pure in termini di cresciuta maturità", con il portalino laterale della chiesa di Santa Maria Etiopissa a Pilege, frazione a nord di Vicenza (sch. 2), datato 1474, ma dall'intaglio molto più secco rispetto alla maggiore morbidezza riscontrabile a Nanto.

Lo schema compositivo e la gabbia prospettica che fanno del pezzo in esame un caso isolato nel Vicentino, possono trovare delle ideali consonanze tipologiche in analoghi manufatti centroitaliani e più nello specifico toscani come quelli studiati da Hans Caspary su cui hanno avuto modo di tornare, in tempi più recenti, Francesco Caglioti e Alison Wright¹¹. Tali suggestioni conoscono tuttavia, ancora una volta, una mediazione padovana tanto più che affiora qui la memoria delle complesse composizioni squadernate da Donatello nei rilievi bronzei della predella dell'altare del Santo. Di quelle composizioni, spazialmente fra le più articolate del Rinascimento, di quella lingua colta, abbiamo a Nanto una declinazione paesana, accennata, con "un sottile quanto affascinante bisbigliare minuto di cicaleccio dialettale" (Barbieri 1984), da uno scultore veneto, se non per provenienza geografica almeno per formazione, attivo negli ultimi decenni del Quattrocento e verosimilmente forte di un tirocinio o comunque di un aggiornamento a diretto contatto con i principali testi scultorei della Padova di metà secolo.

¹¹ Si vedano in particolare Caspary 1963 e 1964 e quindi Caglioti 2006 e Wright 2013. Sulla questione si rimanda anche al capitolo III di questo studio.

20-21. Noventa Vicentina

Scultore veneto

San Rocco

prima metà del XVI secolo

Pietra tenera, cm 60 × 150

Noventa Vicentina, chiesa arcipretale dei Santi Vito, Modesto e Crescenza

Iscrizioni: “S. ROCCO” (incisa nella specchiatura centrale del basamento)

San Sebastiano

prima metà del XVI secolo

Pietra tenera, cm 60 × 150

Noventa Vicentina, chiesa arcipretale dei Santi Maria, Vito e Modesto

Iscrizioni: “S. BASTIA” (incisa maldestramente sopra la rosetta della specchiatura centrale nel basamento)

Bibliografia: Mantese 1967b, p. 15; Schiavo 1986, pp. n.n; A. Mariuz in *I Tiepolo e il Settecento vicentino* 1990, pp. 68-69, sch. 1.11.1; Mantese 1991, nn. 32-33; Gemin, Pedrocco 1993, p. 417, sch. 404; *Il Duomo di Noventa...*2000, pp. 16-18; Ziliotto 2012, pp. 22, 62-63.

La seconda cappella a sinistra del duomo di Noventa Vicentina, di origine remota ma radicalmente rinnovato tra XIX e XX secolo, è consacrata ai Santi Rocco e Sebastiano. Si trova qui l'altare forse più ragguardevole e di certo il più noto del grande edificio chiesastico. Dedicato ai due santi tradizionalmente invocati contro la peste, esso presenta linee semplici e severe, appena stemperate dalla dicromia dei materiali impiegati: il marmo rosso per le specchiature di paliotto, piedistalli, trabeazione e frontone spezzato; la pietra bianca per i restanti elementi, quali capitelli, cornicioni, modanature e per il gruppo scultoreo sommitale, con angeli e puttini alati riferiti ad Antonio Bonazza¹. A sancire la fama di quest'altare è però la grande tela che lo ingemma, raffigurante appunto i *Santi Rocco e Sebastiano* e firmata da Giambattista Tiepolo. Benché non siano mancate proposte volte ad anticiparne l'esecuzione al decennio precedente e comunque a non oltre il 1750², secondo un indirizzo storiografico

¹ Semenzato 1957, p. 56. Su Antonio Bonazza (1698-1763), oltre alla monografia di Semenzato 1957, si veda anche la scheda, con relativi aggiornamenti bibliografici, di Klemenčič 2000, pp. 700-701.

² Gemin, Pedrocco 1993, p. 417, sch. 404.

risalente al Molmenti e destinato ad ampio seguito nella critica successiva³, la pala sarebbe stata dipinta per un rappresentante della famiglia Rezzonico, che nel 1757 commissionò all'artista gli affreschi di due sale nel proprio palazzo sul Canal Grande⁴ e che, nel 1759, acquistò l'imponente villa Barbarigo: una fabbrica tardocinquecentesca che, appartenuta in origine ai nobili veneziani da cui prende il nome, sorge ancora oggi nel cuore del centro abitato di Noventa, appena discosta dalla chiesa⁵.

Quest'ultima, nei secoli, fu ripetutamente ricostruita, a partire dal Quattrocento. Officiata dai benedettini, protagonisti di diffuse opere di bonifica nel Basso Vicentino, la cappella dei santi Vito e Modesto – santi molto cari ai monaci di San Benedetto che ne promossero il culto in ambito diocesano – aveva presto soppiantato l'originaria pieve di Santa Maria, una delle antiche pievi rurali del territorio berico ricordate nei registri delle *Rationes decimarum* dell'Archivio Vaticano per gli anni 1297 e 1303⁶. Così, mentre la chiesa di Santa Maria, divenuta frattanto sede della confraternita dei Battuti, andava incontro a una progressiva decadenza, con la dignità plebana che già nel 1326 era ufficialmente riconosciuta alla chiesa dei Santi Vito e Modesto⁷, l'"*eclexia beatorum et sanctorum Viti et Modesti*" veniva restaurata anche grazie al concorso dei lasciti di vari devoti testatori⁸. Di molto ingrandita e riorientata già nel corso del Seicento, ciò che rimaneva della costruzione quattrocentesca fu, infine, ampliato di nuovo nei decenni

³ Pompeo Molmenti identifica il committente di Tiepolo nel cardinale Carlo Rezzonico, vescovo di Padova e asceso, nel 1758, al soglio pontificio con il nome di Clemente XIII (cfr. Molmenti 1909, p. 107).

⁴ Gemin, Pedrocco 1993, p. 451, sch. 459-460.

⁵ Sulla villa si vedano Cevese 1971 pp. 161-169 e ora anche *Ville venete...* 2005 pp. 362-363 e 709, sch. VI 387, con bibliografia alla data.

⁶ Mantese 1943.

⁷ Il 3 marzo 1326 veniva conferito al noventano Pegoraro de' Cattani il locale beneficio arcipretale della pieve dei Santi Vito e Modesto resosi disponibile alla morte del suo predecessore: il cardinale Pietro Colonna (Bertapelle 1897, pp. 10-11).

⁸ Sulla situazione dei due edifici nei primi lustri del Quattrocento, fornisce qualche utile informazione il testamento di "Ser Bartholomeus dictus Scolarius quondam ser Andree de Noventa". Il 13 gennaio 1418, nel dettare le sue ultime volontà al notaio Giacomo de Boccaverini, in contrada Capovilla, Bartolomeo disponeva di essere sepolto "super cemeterio eclexie beatorum Sanctorum Viti et Modesti". Stabiliva quindi di beneficiare entrambe le chiese noventane, lasciando "duos ducatos ad Eclexiam Sancte Marie fratrum Batutorum de Noventa pro recuperatione dicte Eclexie" e legando invece "unum sedimen cum edificio (*sic*) cum uno solacio lapideo et terra prativa cum vitibus et arboribus" "ad faciendam eclexiam Sanctorum Viti et Modesti de Noventa" (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anni 1400, 1417-1418, vol. I, cc. 35r-35v cit. in Mantese 1991, pp. 74-75).

a cavaliere tra Otto e Novecento, quando importanti interventi comportarono sia una significativa riconfigurazione degli spazi interni, soprattutto nell'area presbiteriale, sia l'allungamento e l'innalzamento della navata nonché l'erezione di una nuova facciata⁹.

Vestigia della vecchia chiesa sono le due ancone lapidee murate alle pareti laterali nel vano della cappella dei Santi Rocco e Sebastiano di cui recano le effigi.

Una piccola edicola, sostenuta da una mensola, definita ai lati da paraste con decorazioni a candelabre vegetal-floreali e capitelli corinzi assai semplificati, e chiusa in alto da un timpano con sinuose volute, accoglie la figura di *San Rocco*. Nella sua tipica *mise* da viandante, il Santo di Montpellier, barbuto e con folti capelli inanellati che ne incorniciano il volto, indossa una corta tunica dal pannello piuttosto convenzionale, una mantellina stirata in pieghe lineari appena accennate, un cappello a larga tesa di cui si scorge soltanto il profilo alle sue spalle e il cordone che, corredato di vistosa nappa, lo tiene fissato all'altezza del petto. Sul capo calza invece un berretto, dove sono appuntate le chiavi decussate di San Pietro e la Veronica, insegne che lo qualificano come pellegrino romeo. Nella mano destra impugna il bordone, mentre con la sinistra, nella quale tiene la corona del Rosario, indica la coscia ulcerata.

Alla parete opposta, in corrispondenza del *San Rocco*, entro una nicchia del tutto consimile – fatta eccezione per la foggia delle paraste che sono ora scanalate –, è murato il rilievo raffigurante *San Sebastiano* che, assecondando l'iconografia più tradizionale, è presentato seminudo e legato alla colonna. Il Santo, dall'anatomia di una corsiva rudezza, è colto nell'istante che precede di poco il suo supplizio, quando fu fatto bersaglio del lancio delle frecce di cui qui, sul suo corpo in tensione e ancora del tutto incolume da ferite, non si rinviene traccia alcuna.

Come già sostenuto nella letteratura, le due lastre scolpite dovevano appartenere all'altare precedente di cui si ha notizia documentata almeno dalla fine del Quattrocento. In un testamento rogato il 22 settembre 1498 dal notaio Antonio Cestari, il veneziano Antonio Moro, abitante nella contrada Bergoncino di Noventa, ordinava infatti di celebrare annualmente cinque messe “ad altarem Sancti Rochi in Villa Novente”, destinando all'officiante, insieme all'offerta del pranzo, l'obolo di un

⁹ Ziliotto 2012. Dopo i lavori di ampliamento tra XVII e XVIII secolo, la chiesa era stata consacrata il 22 settembre 1745 (Faccioli 1804, vol. III, pp. 263-264).

Marcello¹⁰. Dalle disposizioni del testatore nulla è possibile ricavare circa l'aspetto del primitivo altare, su cui contribuiscono invece a fare – almeno parzialmente – luce i resoconti delle visite pastorali alla parrocchiale noventana. Indicative sono, in special modo, due annotazioni che, sino ad ora inedite, a distanza di qualche decennio l'una dall'altra, tra Cinque e Seicento, danno conto della situazione antecedente all'erezione dell'attuale architettura settecentesca. Il 1° ottobre 1583, il vescovo di Vicenza Michele Priuli, visitando l'"altare Sancti Rochi marmoreum et consecratum" stabiliva di rinnovare le icone dei Santi, che allora erano in parte "deturpate"¹¹. A questa condizione si pose evidentemente rimedio se nella relazione della visita vicariale compiuta il 14 febbraio 1634 dall'arciprete di Barbarano, la pala si presentava "tota lapidea bene tenuta et inaureata"¹².

Remo Schiavo, che per primo si soffermò sui due bassorilievi, registrati come lavoro quattrocentesco nell'inventario del 1929¹³, non esitò a considerarli frammenti di un originario trittico. Assecondando l'impianto di analoghi esemplari nel Vicentino, lo studioso immaginò che questo perduto polittico lapideo avesse al centro il Cristo deposto o la Vergine con il Bambino e lo giudicò quattrocentesco suggerendo di guardare all'altare Pojana, nella chiesa di San Lorenzo a Vicenza (sch. 33), per orientarsi circa l'eventuale paternità. In verità non solo il confronto con l'ancona nel tempio francescano del capoluogo risulta decisamente fuorviante, ma anche la cronologia proposta e poi accolta senza esitazioni dalla storiografia (Mariuz 1990; Mantese 1991; Gemin, Pedrocco 1993; *Il duomo di Noventa...* 2000; Ziliotto 2012) non convince sino in fondo e sembra pure, forse, un po' troppo alta per i manufatti noventani. Essi, infatti, pur dimostrando di aderire ancora, in parte, alla voga classicista propria della scultura veneta al volgere del Quattrocento, si allontanano contestualmente

¹⁰ ASVi, *Testamenti in Bombacina, 1498*, alla data: "[...] Egregius vir Antonius quondam Egregii Viri Mauri de Venetiis [...] legavit et ordinavit [...] Omni anno in die festae Sancti Rochi celebrare faciunt ad altarem Sancti Rochi in Villa Novente missas quinque et daretur presbitero pro dictis missis celebrandis Marcelum unum pro quoque presbitero et prandium [...]", segnalato in Mantese 1967, p. 15 e quindi nuovamente in Mantese 1991, pp. 83, n. 54 e 89.

¹¹ ACVVi, *Visitationum*, b. 4/0556, c. 545v: "[...] Visitavit altare Sancti Rochi marmoreum et consecratum, mandavit renovari imagines sanctorum ubi deturpate sunt".

¹² ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Storica, b. 169a, Noventa Vicentina, alla data.

¹³ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Noventa Vicentina, *Inventario e registro dello Stato Patrimoniale 20 giugno 1929*.

da quell'indirizzo di gusto, come chiarisce la tendenza a un naturalismo maggiore, aneddotico e un po' ingenuo, spia eloquente di un'esecuzione che, avvenuta in un orizzonte culturale assolutamente provinciale, potrebbe senza fatica inoltrarsi nel XVI secolo.

Affascinante, ma al contempo difficile da recepire per quanto ora esposto, è infine l'idea avanzata, pur con molte cautele, da Giovanni Mantese (1967) nel rendere noto il già ricordato testamento di Antonio Moro, dettato a Noventa nel 1498 alla presenza di vari testimoni, il primo dei quali, “magister Jacobus lapicida quondam Gabrielis de Mediolano”, si candiderebbe a potenziale responsabile dell'opera¹⁴.

Il riesame del documento in questione, poco aggiunge sull'inafferrabile Giacomo di Gabriele, ad eccezione di un dettaglio, omissso dal Mantese ma non del tutto irrilevante per ulteriori, mirate e forse dirimenti indagini volte ad associare al suo nome qualche lavoro. All'epoca lo scultore risiedeva “in villa Vallanconi territori estensis paduani districtus”, ossia – con ogni evidenza – a Vallancon, frazione di Ospedaletto Euganeo, nel Padovano, ai confini con Santa Margherita d'Adige e a breve distanza da Noventa¹⁵. Quanto alla proposta che vorrebbe “magister Jacobus” autore dei due rilievi, non si hanno invece ulteriori elementi utili per accreditarla ed essa è dunque destinata a rimanere, per il momento, niente di più che una suggestiva ipotesi.

¹⁴ Cfr. nota 11.

¹⁵ Cfr. nota 11.

22. Pievebelvicino (frazione di Torrebelvicino)

Plasticatore veneto (padovano?)

Cristo in pietà

ultimo quarto del XV secolo

terracotta, cm 59 × 36,5 × 27

Pievebelvicino, frazione di Torrebelvicino, chiesa parrocchiale di Santa Maria, parete destra

Bibliografia: G. B. Tessari 1790 in *I Pregi di Pieve...* 2010, pp. 64-65; *Elenco dei principali monumenti...* 1881, p. 37; G. Bettanin 1901, in *La saga di un paese...* 2006, pp. 8-9, 13; V. Sgarbi, in *Oggetti sacri del secolo XVI...* 1980, p. 51, sch. 80; Ericani 1999, pp. 75-76; *Visita all'antica Pieve...* 2000, pp. 46-49; Scacco 2005, p. 5; L. Giacomelli, in *Rinascimento e passione per l'antico...* 2008, pp. 266-267, sch. 13; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 489.

“Se di sopra la porta alzerai gli occhi / in creta di rilievo in nicchio posto / sta il Redentor che par che di là scocchi / la pietà, l'amor, tanto è ben composto. / Ecco degli Angeli (vuol che ritocchi / qui lo scritto di sotto così esposto) / il pan cangiato de' viandanti in cibo: / osserva e ripensa a ciò che descrivo” (Tessari 1790). Questi versi, tratti dal poemetto in ottava rima che, a fine Settecento, l'arciprete Giovanni Battista Tessari (1760-1851) dedicò al suo borgo natio¹, inaugurano la fortuna critica – per altro dispiegata sostanzialmente tutta negli ultimi trent'anni – della terracotta raffigurante il *Cristo in pietà* di Pievebelvicino. Il pregevole busto, dopo il restauro del 2008, è stato sistemato su di un peduccio modanato alla parete destra dell'aula ottagonale della nuova parrocchiale del paese nell'Alto Vicentino. Questa collocazione è solo l'ultima in ordine di tempo cui la scultura, che nei secoli ha subito vari spostamenti, è approdata.

¹ Giovanni Battista Tessari nacque il 28 gennaio 1760 da una famiglia benestante di Pievebelvicino. Compiuti gli studi teologici al seminario vescovile di Vicenza, fu ordinato sacerdote il 20 settembre 1785. Parroco a Torreselle, presso Isola Vicentina, dal 1799 sino alla sua morte, nel 1851, svolse gran parte del proprio ministero lontano dal paese d'origine, restando però ad esso molto legato. All'età di trent'anni, compose il poemetto *I Pregi di Pieve* nel quale descrisse, in 136 ottave, il borgo natale, con la sua chiesa e le sue attività economico-produttive. Questi versi, che sul piano poetico non sono esenti da più di qualche limite, rappresentano invece una rara fonte di informazioni sul borgo di Pievebelvicino allo scadere del XVIII secolo. Del componimento si conservano due trascrizioni in forma manoscritta presso la Biblioteca civica Renato Bortoli di Schio: la prima, datata 1801, si deve all'abate Pietro Maraschin (BBSch, *Moderne ed antiche memorie di Schio*, parte VII, pp. 13-56), la seconda, copia della precedente, è opera di Alessandro Dalla Cà e risale agli inizi del secolo scorso (BBSch, *Fondo Dalla Cà*, *Varie*, III, pp. 79-104). In tempi recenti si è curata l'edizione critica a stampa del poemetto del Tessari, alla quale si rimanda per un opportuno inquadramento del testo, del suo argomento e del suo autore: *I Pregi di Pieve...* 2010.

Appartenente agli arredi della vecchia pieve, il *Cristo*, quando ne scrisse il succitato Tessari, era esposto nell'atrio esterno, sopra il portale principale. Di là, il busto fittile fu successivamente tolto, a seguito dell'ultima ricostruzione che tra il 1865 e il 1868 diede all'edificio l'aspetto attuale o forse anche in precedenza, se già Gaetano Maccà rilevava come "ultimamente" l'atrio fosse stato "ignorantemente" demolito². 'Ritirato' all'interno, fu collocato, dapprima, in una nicchia ricavata nel muro "a sinistra di chi entra in chiesa" e, poi, in "un altro nicchio", fatto eseguire appositamente, nel 1901, dal parroco Girolamo Bettanin, sempre nei pressi dell'entrata, ma sulla parete laterale di destra (Bettanin 1901, pp. 8-9). Qui rimase sino al passaggio nella moderna parrocchiale, sorta dalle fondamenta, in una diversa zona dell'abitato al posto di un campo sportivo, nei primi anni Sessanta del secolo scorso su progetto dell'architetto Sergio Ortolani (1913-1984) e benedetta il 30 agosto 1964³. Mentre l'antica chiesa, di fondazione paleocristiana, già sede pievana e matrice tanto della vicina Schio quanto di tutta la Vallata del torrente Leogra, conosceva un lungo periodo di abbandono, adibita a deposito e persino a palestra⁴, la nostra scultura, presentata alla mostra vicentina per il quarto centenario dalla morte di Andrea Palladio (1980), veniva sistemata, nel 1984, in una teca di vetro blindato e ferro battuto, presso l'ingresso della moderna parrocchiale: ultima sede, questa, prima di quella odierna⁵.

A fronte dei richiamati spostamenti, che – come visto – riusciamo a seguire con agio soltanto dalla fine del Settecento, resta oscura la destinazione primitiva della terracotta, per risalire alla quale non paiono dirimenti neppure le relazioni delle visite pastorali. Giuliana Ericani (1999) la mette in rapporto con l'altar maggiore dell'antica pieve, che, stando anche alla descrizione fornita da Giovanni Battista Tessari nei suoi versi (1790), doveva accogliere, nel contesto di una struttura architettonica in pietra, almeno cinque figure oltre all'immagine della *Madonna di Pieve*: il venerato simulacro fittile della *Vergine con il Bambino* che la leggenda vuole modellato dal vescovo padovano Prosdocimo, protoevangelizzatore di queste terre, e che ora si conserva alle

² Maccà 1814, vol. X, pp. 173-174.

³ Ortolani 1964.

⁴ *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 301; Scacco 2005, p. 5.

⁵ Il progetto di questa custodia fu presentato, nel maggio 1984, alla curia di Vicenza, che l'approvò nel luglio di quello stesso anno come si ricava da ACVVi, *Arte Sacra*, b. 49, prot. 1984/019.

spalle dell'altare principale della nuova chiesa di Pievebelvicino, entro un ottagono in vetro e metallo.

Il dossale lapideo della pieve, smembrato contestualmente al rifacimento ottocentesco a cui si è accennato, ospitava le statue del *Redentore* “ch’il cielo / su dell’altar ti mostra e la sua croce / chiaramente t’addita pien di zelo” e dei *Santi Giuseppe, Giovanni Battista* “vivamente espresso”, *Lorenzo* “colla gratella più sotto in mano” e *Pietro* “ch’ha da sovrano / la sembianza”⁶. Che si trattasse di manufatti “di creta rossa mischiata col bianco” lo confermano sia l’annotazione dell’abate Pietro Maraschin (1774-1825) a margine delle ottave 67 e 68 nella sua trascrizione del poemetto del Tessari⁷, sia il Maccà nella sua *Storia del Territorio Vicentino*⁸.

Senza dubbio – lo rilevava del resto già la Ericani (1999) – il *Cristo in pietà* ha poco a che fare con il *Redentore* ricordato nel testo poetico, ma, anche in virtù dell’impiego della terracotta in entrambi i manufatti, pare poco plausibile svincolarlo completamente dalla testé citata *Madonna con il Bambino* (L. Giacomelli 2008), che era posta nel mezzo del complesso altare descritto ne *I Pregi di Pieve*, consimile, quanto a prassi compositiva, a quelli, perduti, commissionati a Giovanni De’ Fondulis per la chiesa agostiniana di Santa Maria delle Grazie di Este e a quelli, ancora esistenti, di San Nicola da Tolentino e della Beata Vergine agli Eremitani di Padova⁹.

Pur registrando una sostanziale omogeneità esecutiva e stilistica, la *Vergine* ha, dal canto suo, forme più ampie e monumentali del nostro busto e meglio si legge accanto alla produzione locale allo scadere del Quattrocento *in primis* – giusta

⁶ G. B. Tessari in *I Pregi di Pieve...* 2010, pp. 78-81.

⁷ BBSch, *Moderne ed antiche memorie di Schio*, parte VII, p. 19. Nato a Schio da una cospicua famiglia imprenditoriale originaria di Pievebelvicino, dedita al commercio e alla produzione tessile, Pietro Maraschin (1774-1825) fu uno dei maggiori intellettuali del primo Ottocento nella provincia berica. Formatosi presso il seminario di Vicenza, dopo un periodo dedicato all’istruzione dei rampolli della borghesia dell’Alto Vicentino, approfondì i suoi studi – specie naturalistico-mineralogici – attraverso numerosi viaggi in Italia e in Europa, soprattutto in Francia ed Inghilterra. Membro di varie accademie culturali e scientifiche nostrane ed europee, Maraschin si distinse per la cultura illuministica e la fitta rete di relazioni internazionali, che gli valsero l’amicizia e la stima di intellettuali di chiara fama quali Alexander von Humboldt. Sull’interessante figura dell’abate scledense si veda Fontana 1989, pp. 227-229.

⁸ Maccà 1814, vol. IX, p. 173.

⁹ Sugli altari in questione si veda da ultima Ericani 2009, in part. pp. 111-112, 114-117, con bibliografia alla data.

l'osservazione di Giancarlo Gentilini¹⁰ – con le statue mariane in pietra policroma dell'ancora sfuggente Girolamo Vicentino, che nel 1490 firmava “Opus Hieronimi Vice” la *Madonna della Neve* nel santuario della Fratta presso Carrè e, di lì a breve, eseguiva pure, con ogni probabilità, quella di Santa Maria del Cengio a Isola Vicentina, in vero più signorile nell'atteggiamento nonché contraddistinta da una eleganza in parte diversa e da una maggior finezza nel volto¹¹.

Il *Cristo in pietà*, cui un piccolo supporto parallelepipedo, modellato e aggiunto alla struttura principale, dà stabilità e soprattutto fa da sepolcro¹², è opera di esecuzione finissima sebbene trascurata dalla letteratura specialistica sino a tempi piuttosto recenti. Ricordato, assieme alla *Madonna con il Bambino*, quale lavoro antichissimo “di stile bizantino” [sic] nell'*Elenco dei principali monumenti ed oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza* (1888) e come opera di Luca Della Robbia negli Inventari diocesani¹³, è stato poi pubblicato da Vittorio Sgarbi (1980). Lo studioso, accostandolo ad “un'immaginazione elettivamente classicistica” e capace di superare la tendenza espressionistica patavina di matrice donatelliana grazie ad un aggiornamento sulle prove pittoriche “della prima maturità di Giovanni Bellini entro il 1470”, vi colse una primizia di Gian Giorgio Lascaris meglio noto con l'aulico pseudonimo di Pìrgotele, celebre quanto elusivo protagonista della scultura veneta tra Quattro e Cinquecento, la cui attività è stata oggetto, qualche anno fa, di un attento riesame e di una migliore e più nitida definizione da parte di Andrea Bacchi¹⁴.

L'acume critico della lettura di Sgarbi è stato riconosciuto anche in seguito, ma con dei sensibili *distinguo*, che hanno portato a proposte alternative. Giuliana Ericani

¹⁰ G. Gentilini in *Arredi, Mobili e Dipinti Antichi...* 2011, pp. 260-261.

¹¹ Per le due statue si veda Rigoni 1999b, pp. 81-86.

¹² La parte di destra del basamento che allude all'avello è frutto di un rifacimento in mattoni, malta, calce, cocciopesto e uno strato di cemento. Debbo queste ed altre informazioni sulle modalità esecutive e sullo stato di conservazione della scultura alla gentilezza della restauratrice Aurelia Rampon che ringrazio per avere messo a mia disposizione la relazione tecnica del restauro da lei curato.

¹³ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Recente, Santa Maria di Pievebelvicino, *Inventario e catalogo – 26 luglio 1913; Inventario e Registro dello stato patrimoniale della chiesa – 31 dicembre 1926*). Già nella visita pastorale del vescovo Antonio Feruglio, l'11 maggio 1902, si dava conto dell'attribuzione al Della Robbia: “[...] Nella nicchia sopra l'Altare maggiore vi è un'antica statua della Madonna del Della Robbia. [...] In fondo alla Chiesa vi sono nella parete due nicchie contenenti due Statue: una di queste l'Ecce homo, di pregio del Della Robbia” in ACVVi, *Visitaciones*, b. 25/0577, cc. 406-407.

¹⁴ Bacchi 2004-2005.

(1999), posticipando – pure eccessivamente – la realizzazione delle due terrecotte ‘sopravvissute’ di Pievebelvicino, ha archiviato il nome di Pirgotele, enigmatico intagliatore di gemme e cristalli, e ha avanzato la candidatura di Giovanni Maria Mosca, o meglio, di un artista legato, per formazione e orientamenti, ad un *milieu* comune al Mosca e attivo a Padova fra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento. In verità, non solo la cronologia pare scivolare troppo in avanti, ma i modi del Mosca, pur documentato – agli esordi della propria carriera – quale plasticatore e bronzista, non sembrano tanto “facilmente sovrapponibili al fare del nostro scultore”, come ha correttamente sottolineato Luciana Giacomelli (2008). La studiosa ha per altro ripreso e riargomentato l’*avance* di Sgarbi alla luce di un suggestivo confronto tra l’opera in esame e il *Busto di Cristo* in marmo del Museo del Bargello (inv. 534) che, assegnato da Andrea Bacchi proprio a Pirgotele e datato 1520¹⁵, ben più tardo e più nobile dell’esemplare vicentino, consentirebbe nondimeno alcune utili puntualizzazioni, emergendo da entrambi i lavori una medesima contestualizzazione stilistica (L. Giacomelli 2008). Sorprendente è, in effetti, nelle due figure, la prossimità dei volti, affiorante fin nei minimi dettagli: le labbra carnose, le palpebre abbassate, i capelli inanellati che, divisi simmetricamente rispetto alla scriminatura mediana, cadono fluenti sulla spalle con effetti di notevole qualità tattile. Certo, accanto a un brano tanto ispirato come quello della capigliatura, che denota un’abilità e una perizia non scontate nella definizione della volumetria e dell’andamento delle ciocche, si ravvisa in altri momenti – è questo il caso delle mani – un linguaggio meno sostenuto e una modellazione meno accorta.

L’artefice di Pievebelvicino è dunque personalità meno eletta di quella del Lascaris ma questa sua opera si qualifica come un assoluto vertice nel contesto della plastica quattrocentesca nella provincia vicentina che si dimostra, a tutte le coordinate geografiche – dal pedemonte sino alle pianure meridionali tra la dorsale dei Colli Berici e di quelli Euganei – terra particolarmente sensibile all’influenza di modelli e di temi elaborati nella vivace officina artistica della città del Santo nella seconda metà del Quattrocento.

¹⁵ Per la paternità del Lascaris si veda Bacchi 2004-2005, in part. pp. 110-112. Sull’opera e la sua vicenda critica ha quindi fatto il punto, in tempi più recenti, L. Siracusano in *Pietro Bembo e l’invenzione...* 2013, p. 209, sch. 3.20.

Quanto alla cronologia, del resto, per le sculture fittili dell'antica pieve dell'Alto Vicentino non sarà irragionevole pensare anche a una datazione un po' più alta rispetto a quella su cui la critica si è assestata negli ultimi anni. Non andrà, infatti, taciuto l'equivoco compiuto nell'identificazione dell'oggetto di un'iscrizione nel pronao della chiesa. Nella fascia superiore dell'affresco con il *Cristo Pantocratore tra i Santi Pietro e Paolo* si legge "Hoc opus fieri fecit vir prudens ser Johannes de Sebenico antea custos arcis Belvicini AD MCDXCIII"¹⁶. Tale epigrafe, che richiama quale committente Giovanni da Sebenico, già castellano di Pievebelvicino, si riferisce unicamente al dipinto murale e non all'intero edificio. Per tanto, il millesimo 1493, riportato dall'epigrafe commemorativa, non può essere individuato – come si è fatto (Ericani 1999; L. Giacomelli 2008) – a mo' di vincolante *terminus post quem* per la ricostruzione quattrocentesca della chiesa e, conseguentemente, per la realizzazione della scultura. Anche in ragione di tale precisazione, si consolida l'idea – non risolutiva forse ma ugualmente da avanzare almeno quale proposta di lavoro – di guardare, certamente per la *Madonna con il Bambino* e con qualche maggior cautela per il *Cristo in pietà*, "al corpus ancora in via di definizione di Girolamo Vicentino"¹⁷, operante alla fine del XV secolo nell'alta provincia di Vicenza.

¹⁶ Sugli affreschi, recuperati con un apposito intervento una ventina di anni or sono, si veda *Restauro degli affreschi...* 1993.

¹⁷ G. Gentilini, in *Arredi, Mobili e Dipinti Antichi...* 2011, p. 260.

23. Piovene Rocchette

Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Madonna con il Bambino

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera policroma, cm 135,5 × 63 × 35

Piovene Rocchette, chiesa parrocchiale di Santo Stefano Protomartire, navata, lato sinistro

Bibliografia: Pasuello, Panozzo 1977, p. 44; Zirona 1987, p. 29; Rigoni 1989, pp. 16-18; Calgaro 1992, p. 12; Ericani 1999, p. 72.

L'ancona, raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono* ad altissimo rilievo, è addossata alla parete sinistra della grande aula unica dell'arcipretale di Piovene Rocchette, centro dell'Alto Vicentino afferente alla diocesi di Padova, che si sviluppa ai piedi del Monte Summano, alle estreme pendici collinari del quale, a dominare sull'abitato e sulla pianura circostanti, sorge appunto la chiesa. Intitolata a Santo Stefano, essa è documentata sin dalla seconda metà del Duecento e quindi elencata, a fine secolo, nelle *Rationes decimarum* del 1297, quando veniva indicata quale pieve benché non avesse ancora alcuna chiesa alle sue dipendenze¹. Allo scadere del Quattrocento, al vescovo Pietro Barozzi, che la visitò il 1° novembre 1488, si presentava orientata, divisa in tre navate concluse da altrettante cappelle². Ammodernata e ingrandita attorno al 1630, come attestano sia gli atti visitali³ sia lo storico Francesco Barbarano de' Minori che vi giunse nel 1644 per venerare i resti mortali del beato Forziano⁴, fu poi radicalmente ricostruita nel secolo seguente e

¹ *Rationes decimarum*... 1941, p. 156. Mantese 1964b, p. 536, nota 54; Daniele 1972, p. 421.

² "Ecclesia ista est divisa in tres deambulationes, ex quibus illa que media est, lata est passus quatuor, alta quatuor et dimidium; ille vero que altrinsecus posite sunt, late sunt passus binos; omnium longitudo passus octo; habet in oriente tres cubas quarum ea que media est, habet elegantem formam" ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 206v, in Gios 1992, p. 136.

³ ACVPd, *Visitationes*, b. XXI, c. 60v: "Die XVII mensis Junii MDXXXIII [...] visitavit tectum ecclesie est bene accomodatum et dispositum cum ecclesia sit constructa de novo et in parietibus et in pavimento nihil desiderabilis".

⁴ "L'anno mille seicento trenta con occasione di modernar et ingrandir la detta chiesa parrocchiale fu edificata una Cappella, e sotto l'Altare di quella collocate l'ossa del Beato Forziano con una fenestrella per la quale possono esser vedute, e venerate dal popolo, [...] et io pure lo vidi, e venerai l'anno mille seicento quaranta quattro" Barbarano 1649, vol. II, p. 6.

consacrata nell'agosto del 1746 dal cardinale Carlo Rezzonico, allora vescovo di Padova e futuro papa con il nome di Clemente XIII⁵. Nell'Ottocento, per fronteggiare problemi statici, s'intrapresero lavori di consolidamento, in occasione dei quali si procedette pure ad un ulteriore ampliamento della fabbrica, all'erezione della facciata neoclassica e ad un riordinamento degli interni conclusosi nel 1841, un secolo e mezzo prima degli ultimi restauri che hanno interessato la parrocchiale di Piovene al principio degli anni Novanta del Novecento⁶.

A causa dei molteplici rifacimenti della chiesa ora richiamati, si fatica a farsi un'idea precisa di quali possano essere state destinazione e sistemazione primitive della scultura in esame. Poca luce gettano in merito i resoconti delle visite compiute dai presuli patavini, giacché nominano per lo più gli altari presenti, con le dedizioni corrispondenti, ma non ne descrivono, se non tramite rari e rapidissimi cenni, l'apparato decorativo, tanto pittorico quanto scultoreo. Il nostro altorilievo ornava, con ogni probabilità, l'altare intitolato al già ricordato Forziano, monaco e confessore nativo "de Argentina Alamaniae", ossia di Strasburgo, giunto, secondo la tradizione, a Piovene per visitare la venerata Madonna del Monte Summano e qui morto ai tempi dell'imperatore Giuliano l'Apostata e di papa Giulio I⁷. Questo altare viene citato esplicitamente nella puntuale descrizione del tempio piovenese, stilata durante la succitata visita pastorale del 1488: allora esso stava alla parete settentrionale della chiesa dove, insieme a quello adiacente dedicato ai Santi Fabiano e Sebastiano, 'impediva' la navata tanto che il vescovo Pietro Barozzi, per ovviare a tale inconveniente, suggeriva di aprire due

⁵ A ricordare l'avvenimento è una iscrizione collocata sopra la porta maggiore della chiesa: "Carolus Cardinal Rezzonicus Episcopus Patavinus, postea Clemens XIII. Pontifex Maximus Consecravit Ecclesiam hanc MDCCXLVI. IX. Kalendis Septembris, ejusque solemnitate memoriam quotannis celebrari mandavit Dominica IV. Augusti", in Maccà 1814, vol. X, p. 205.

⁶ Calgaro 1992, p. 12.

⁷ Queste informazioni si ricavano dal testo – e dalla relativa interpretazione – della tavoletta di piombo, in caratteri gotici, rinvenuta nell'urna durante la ricognizione delle spoglie del beato Forziano nel 1382 (Pasuello, Panozzo 1977, pp. 25-29). Tale iscrizione fu incisa "in marmore posito in pariete septentrionali" della chiesa, dove la leggeva, in occasione della visita pastorale del 1488, il vescovo Pietro Barozzi (ACVPd, *Visitaciones*, b. III, c. 206v, in Gios 1992, p. 136). La lapide, trascritta dal francescano Barbarano de Minori 1649, II, p. 4, fu poi murata presso l'altare di Sant'Antonio di Padova, dove la vide Gaetano Maccà e dove ancora oggi sono custoditi i resti mortali di Forziano: "HOC EST SEPULCRUM BEATI FORTIANI MONACI ET CONFESSORIS, QUI OBIIT ANNO DOMINI VIII LXXII, ANTE DIEM IX KALENDAS MENSIS APRILIS SUB IULIANO CESARE, IULO PONTEFICE ROMANE ECCLESIE, QUI FUIT DE ARGENTINA ALEMANIAE IN HAC QUIESCIT SANCTI STEPHANI DE CASTRO PLUVENIE. MIRACULIS NITET. DEO GRACIAS", in Maccà 1814, p. 212.

cappelle⁸. In effetti, di lì a qualche anno appena, col nuovo secolo, stando a quanto desumiamo dalle volontà di alcuni testatori che disposero lasciti appositi “pro fabrica capelle nostre Domine” e “pro fabrica capelle Conceptionis Sancte Marie”⁹, si svolsero dei lavori di restauro, se non di costruzione *ex novo*, proprio a quella cappella della Concezione della Vergine, presso la quale si sarebbero conservate, per quasi tutta l’età moderna, le spoglie del beato alsaziano, traslate, con i rifacimenti settecenteschi, nell’altare di Sant’Antonio di Padova, dove ancora oggi si preservano¹⁰.

Quanto alla *Madonna* qui schedata, le notizie reperibili sono scarse e inadeguate per suggerirci un’immagine chiara del suo contesto originario. Documentazione inedita, anche fotografica, emersa nelle ricerche condotte in questa sede, consente tuttavia di ricostruire meglio la sua storia più recente e di seguirne le vicende novecentesche precedenti al suo approdo nella sede attuale.

Dalla relazione che l’arciprete di Piovene Antonio Lunardo compilò nel dicembre 1935, in previsione della visita del vescovo Carlo Agostini, apprendiamo come all’epoca essa si trovasse nella “Cappellina del Battistero” dove una foto, inserita a corredo della testé citata relazione, la riproduce accanto alla statua raffigurante *San Sebastiano* (fig. 558)¹¹. “Quasi nascoste in un angolo del battistero” le due sculture si trovavano ancora una decina di anni più tardi, quando, il 17 aprile 1943, l’arciprete Domenico Pegoraro sottoponeva alla Commissione di Arte Sacra di Padova, che si sarebbe espressa negativamente in proposito, la richiesta di autorizzazione per procedere alla loro vendita¹². A lungo ricoverati insieme nell’ambiente adibito ad

⁸ ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 206v, in Gios 1992, p. 136.

⁹ Tali disposizioni sono desunte dai testamenti, segnalati senza alcun riferimento archivistico in Mantese 1966, p. III, di Pietro del fu Antonio “a glara de Pluvenis” che dettava le sue volontà il 6 novembre 1510 (ASVi, *Notarile*, Valerio Levrena, b. 301, fasc. 1504-1512, c. 84r) e di Giorio del fu Antonio fabbro stilato “in Villa de Pluvenis, Vincentinus districtus in domo habitationis testatoris” il 17 agosto 1511 (ASVi, *Notarile*, Valerio Levrena, b. 301, fasc. 1504-1512, c. 89v).

¹⁰ A ricordare per la prima volta le spoglie del beato Forziano all’altare di Sant’Antonio è la visita pastorale del 21 giugno 1776 (ACVPd, *Visitationes*, b. C, c. 102r).

¹¹ ACVPd, *Visitationes*, b. CCIX, cc. n.n.: “Nella Cappellina del Battistero si conservano pregiati avanzi di un altarino in pietra dolce finemente lavorata che si ritiene che abbia servito di sarcofago al corpo del B. Forziano”.

¹² La domanda inviata alla curia padovana dall’arciprete di Piovene, che avrebbe impiegato il denaro derivante da tale alienazione per costruire “delle aule di Dottrina Cristiana” si conserva in ASDPd, *Parrocchie, Fondo Antico*, b. 65, Piovene Rocchette, fasc. *Alienazione di due statue sacre 1° Madonna con Bambino in trono 2° S. Sebastiano (?) legato e addossato ad una colonna (?)*, 1943 prot. n. 527 C. 2.

archivio parrocchiale presso la locale casa canonica, l'altorilievo con il Santo martire romano, assai modesto e un po' più tardo rispetto alla nostra scultura cui pure è stato accostato in passato, si trova ancora là; la *Madonna* è stata invece riallestita, pochi lustri or sono, entro una nicchia ricavata nel muro perimetrale, sul fianco sinistro della chiesa, alla testa dell'aula, presso il presbiterio.

Come riportato da Francesco Passuello e Nicoletta Panozzo (1977), la scultura era stata ritenuta lavoro eseguito nella prima metà del XV secolo dal commendatore Gaetano Speluzzi¹³ della Società Storica Lombarda che l'aveva visionata nel 1876, quando era stato chiamato a stimare quello che all'epoca si riteneva fosse il prospetto del sepolcro del beato Forziano: un'elegante nicchia con conchiglia a pettine, candelabre e fregi rinascimentali, già nel giardino della canonica e sistemata poi dai militari, durante la Grande Guerra, nella cantina, onde preservarla da maggiori guasti¹⁴.

Dopo il giudizio di Speluzzi, la *Madonna con il Bambino* è stata trascurata dalla critica sino ad anni assai recenti. A infrangere questo prolungato silenzio è stata Chiara Rigoni (1989), che l'ha studiata e l'ha messa opportunamente in relazione alla statua mariana a tutto tondo nel santuario di Santa Libera a Malo nonché alla *Vergine* al centro del grande trittico di Molina di Malo (sch. 11), entrambe databili al tardo Quattrocento ed entrambe legate all'ambito di Tommaso di Bartolomeo da Lugano e di Bernardino di Martino da Como. La proposta della Rigoni, che per la *Madonna* nel santuario maladense pare trovare più di una conferma nella documentata consuetudine tra i due cognati lapicidi e quel Francesco Muzani che la commissionò, facendola 'contrassegnare' con le proprie iniziali 'F M' e con lo stemma di famiglia (figg. 239-

La lettera di risposta con cui la Commissione Diocesana di Arte Sacra di Padova dava "parere negativo, preferendo che le statue rimangano dove attualmente si trovano" si conserva invece in APPR, b. 7, *Corrispondenza con la Curia Vescovile*, alla data 7 maggio 1943.

¹³ Su Gaetano Speluzzi (1827-1890), pittore e miniaturista, attivo a Milano e in Lombardia nella seconda metà dell'Ottocento si veda Comanducci, ed. 1974, vol. V, p. 3143.

¹⁴ Pasuello, Panozzo 1977, p. 28. A informarci del trasferimento della nicchia è pure l'arciprete Antonio Lonardo nel rapporto da lui stilato, il 31 dicembre 1919, prima della visita pastorale del 1920. Nel censire le opere d'arte della sua chiesa, il sacerdote ricordava il "piccolo lavoro in pietra, che si ritiene aver servito per ancorazione sopra l'urna ove riposa il Corpo del B. Forziano prima della traslazione [...] Questo lavoro, specie di altare, durante la guerra è stato levato dal Gen.^o M.^{te} di accordo con il Sig. Prof. Cibin di Schio Ispettore delle Opere d'arte, per conservarlo ed è stato posto nella cantina della Casa Canonica – ove trovasi tutt'ora con diversi guasti cagionati nel coprirlo e scoprirlo" (ACVPd, *Visitationes*, b. CLII, c. 493r).

240)¹⁵, nel caso di Piovene Rocchette si sostanzia, anche senza l'avallo di sicure prove documentali, in ragione di una evidente *koinè* formale e lessicale con le altre opere convocate dalla studiosa.

Seduta su un trono architettonico dall'alto schienale, serrato ai lati da pilastri scanalati, corredato da modanature a ovoli e dentelli, nonché dal pecten nella lunetta semicircolare, Maria tiene nella sinistra un libro, in cui ha inserito il pollice per non perdere il segno e proseguire poi con agio nella lettura interrotta. Il piccolo Gesù, in piedi e senza veli, si ancora alla madre afferrandone il manto blu trattenuto sul capo da una piccola corona, oggi priva di molte punte: una mancanza questa cui si deve aggiungere, nel considerare lo stato conservativo complessivamente discreto del manufatto, la vistosa stuccatura nell'angolo superiore sinistro della lastra lapidea. Molte le consonanze con altre consimili opere del Vicentino. Le forme tornite del Bambino e la sua fisionomia sono eccezionalmente vicine a quelle riscontrabili nel succitato dossale di Molina (sch. 11), nella pala di Lupia di Sandrigo (sch. 10) e nell'ancona di collezione privata vicentina (sch. 36). Rivelano la medesima mano anche le sigle stilistiche delle varie *Madonne*. Squadrate al vivo nei volumi, con masse serrate e ben definite, esse sono avvolte in panneggi dal modellato ugualmente rigido, percorsi da una fitta trama di fenditure secche ed essenziali in corrispondenza del corpetto e increspate altresì da falde più ampie, ma sempre aspre, nella parte inferiore. Qui – a Piovene – la colorazione dell'abbondante mantello, che oblitera quasi interamente la sottostante veste rossa, appare più azzurra nei sottosquadra e nelle pieghe interne, mentre tende molto più al verde nei punti di maggiore aggetto, spia di evidenti ridipinture che pregiudicano parzialmente la possibilità di apprezzare i valori cromatici. Non meno indicativa è la coincidenza dei tipi facciali delle Vergini, cui si aggiunge, nell'esemplare maladense e in quello in esame, anche il dettaglio minimo, ma per questo forse ancor più significativo, della bordura intagliata con micro losanghe che torna identica, a sottolineare il *decolleté*, in entrambe le figure.

Se poi il gesto affettuoso con cui il Bambino che, ritto e non seduto secondo matrici di derivazione donatelliana (Ericani 1999), cerca il contatto fisico afferrando il lembo del velo materno, è il medesimo dell'ancona in collezione privata (sch. 36), non sarà inutile immaginare, benché si tratti di una mera congettura, una qualche forma di

¹⁵ Per la scultura di Santa Libera a Malo si veda il capitolo II di questo studio.

influenza o almeno un flusso di interesse da parte degli scultori nei confronti della perduta tavola eseguita nel 1478 da Bartolomeo Montagna per la chiesa di Piovene Rocchette. Nell'aprile di quell'anno, "magister Bartholomeus Montagna pictor" s'impegnò, infatti, con Gerardo fu Giacomo decano di Piovene, Domenico fu Gaspare procuratore di Matteo di Francesco, massaro della chiesa di Piovene e Bonifacio fu Francesco di Piovene, cittadino di Vicenza e rappresentante della comunità piovenese, a consegnare, entro il successivo mese di settembre, "unam anchonam" con la Vergine tra due santi, secondo il disegno da lui stesso fornito ai committenti¹⁶. Il documento, che tace sull'identità dei santi raffigurati insieme a Maria, fornisce invece dettagli interessanti sulla struttura della pala con due colonne dorate laterali e un architrave con un fregio a figure a rilievo: un'impostazione quindi già moderna e un impaginato prossimo a quello delle pale che il Montagna eseguì in seguito per la chiesa di San Bartolomeo a Vicenza¹⁷.

Alla stessa altezza cronologica della dispersa opera per Piovene Rocchette si situa del resto un'altra tavola dell'artista che, datata al 1475-1480 e rappresentante la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Ansano, Antonio abate, Girolamo e Francesco*, oggi alla Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati a Vicenza¹⁸, mostra assonanze con il catalogo di Tommaso e Bernardino così come delineatosi nel presente studio. Se il *Sant'Ansano*, come visto, pareva preludere al *San Vitale* del trittico di Montecchio Maggiore (sch. 14), la *Vergine*, la posa e l'articolazione delle sue mani, lo scanno su cui siede che appena intravediamo alla sua sinistra, fra lei e *San Gerolamo*, si accostano invece senza fatica alla versione scolpita dai cognati lombardi. Benché interpretato diversamente, non sfuggirà infine come nel brano dipinto, il *Bambino* che, con gesto affettuoso, tira a sé un becco del velo di Maria possa aver costituito un punto d'ispirazione per la scultura.

¹⁶ ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4985, alla data 23 aprile 1478, in Zorzi 1916, pp. 162-163, doc. 34 ed ora anche in Barausse 2014, p. 113, doc. 33.

¹⁷ Per la chiesa di San Bartolomeo, Bartolomeo Montagna eseguì le pale dell'altare Pagello Porto (*La Madonna adorante il Bambino e le Sante Monica e Maria Maddalena*), dell'altare maggiore (*Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Agostino e Sebastiano*) e dell'altare Aurifici (*Presentazione di Gesù al tempio*). Per una sintesi bibliografica e critica su tali opere si veda le relative indicazioni bibliografiche si rinvia G. C. F. Villa in Lucco 2014, rispettivamente pp. 313-314, sch. 34; pp. 314-316, sch. 35; pp. 376-378, sch. 90.

¹⁸ Per l'opera dei Musei Civici di Vicenza (inv. A 44) si veda la nota 11 della scheda 14 di questo catalogo.

Non è, in definitiva, del tutto peregrino ipotizzare che da un lato la perduta pala della parrocchiale nell'alta provincia berica, prossima per datazione e impostazione a quella delle civiche raccolte vicentine, sia stata a essa simile, dall'altro che abbia finito col rappresentare un valido spunto ideativo per Tommaso e Bernardino, sensibili, come del resto molti altri loro colleghi in quel torno di anni, all'arte di Bartolomeo Montagna e ai suoi santi "adusti, solenni e petrosi"¹⁹.

¹⁹ N. Pozza, in Barbieri 1981b, p. 5.

24. San Pietro Mussolino

Scultore vicentino

Altare dei Santi Pietro e Paolo

pietra tenera, cm 510 × 353

San Pietro Mussolino, chiesa di San Pietro vecchio, lato sinistro, primo altare

Iscrizioni: 1784/L. D. V.

Bibliografia: Motterle 1961, p. 11; Barbieri 1975, pp. 139-145; *Il Veneto paese per paese...*, vol. IV, 1982, p. 93; Nori 1982, pp. 64-74; Barbieri 1984, pp. 40-41; Nori 1989, p. 52; Rigoni 2009, pp. 182-187.

Questo grande polittico, che l'evidenza stilistica consiglia di datare tra la fine del Quattro e il principio del Cinquecento, è collocato nella prima cappella di sinistra della vecchia parrocchiale di San Pietro Mussolino, paese della media Valle del Chiampo, nella parte più occidentale della provincia berica, ai confini con quella di Verona e a una trentina di chilometri dal capoluogo. Articolata su più ordini, l'ancona lapidea fu smembrata e quindi ricomposta entro la struttura di un altare, alla base del quale, nella pedana su cui poggia la mensa, sono incisi uno stemma e il millesimo 1784.

La chiesa che la ospita, intitolata a San Pietro e declassata dopo la costruzione in altro sito della nuova parrocchiale, inaugurata nel 1893 e consacrata, una volta completati definitivamente i lavori, nel 1909¹, sorge in posizione elevata e solitaria rispetto alle abitazioni del borgo e la sua fondazione risalirebbe al Trecento. Le più volte richiamate *Rationes decimarum* dell'Archivio Vaticano che, relative agli anni 1297 e 1303, intendevano rilevare minutamente le parrocchie tenute a pagare le decime al Clero romano, non ne fanno, infatti, menzione². Forse afferente alla pieve di Chiampo, dalla quale dipendevano tutte le curazie nella fascia alta dell'omonima valle,

¹ Rancan 2009b, in part. pp. 59-70.

² Non si può escludere, secondo l'interessante interpretazione data da Daniela Rancan a un documento del 1306, citato a inizio Ottocento da Gaetano Maccà nella sua *Storia del territorio vicentino* e riguardante un appezzamento di terra "in pertinentiis de Altissimo in ora Sancti Petri", che la chiesa di San Pietro Mussolino esistesse già allora quale cappella soggetta ad Altissimo, piccolo centro posto immediatamente a nord di San Pietro Mussolino. Il passo in questione, da cui Gaetano Maccà deduce l'esistenza, in antico, di una chiesa dedicata a San Pietro nel territorio di Altissimo è in Maccà 1813, vol. III, pp. 137-138. La suggestiva rilettura che lo collega alla vecchia parrocchiale di San Pietro Mussolino è invece in Rancan 2009b, pp. 11-12.

la chiesa di San Pietro è ben documentata a partire dal Quattrocento quando divenne parrocchia autonoma ed ottenne un proprio rettore³, carica rivestita, per tutto il secolo, da sacerdoti tedeschi ai quali era affidata l'assistenza spirituale dei residenti, per lo più germanofoni come pure in altre aree dell'alto Vicentino e dell'alto Veronese, zone di antico insediamento di popolazione di origine teutonica⁴.

Il primitivo edificio, molto probabilmente, doveva avere un diverso orientamento, con la facciata in corrispondenza dell'abside attuale e dunque rivolta a mezzogiorno verso l'imbocco della vallata. Negli anni però subì vari rifacimenti più e meno radicali che ne determinarono l'aspetto odierno. Tra i vari restauri, quelli senza dubbio maggiormente significativi si registrarono agli inizi del XVI secolo, come apprendiamo dalla visita pastorale del 1537, quando la chiesa fu trovata "de novo fabricata"⁵, e nel Settecento. Questi ultimi, in particolare, richiamati dall'iscrizione sulla facciata trascritta dal Maccà a corredo dell'affermazione per cui la chiesa sarebbe stata "riedificata con cinque altari nell'anno 1768"⁶, modificarono profondamente la struttura del tempio, allungandola e aggiungendo, alla precedente aula unica, una navata eretta *ex novo*, dove furono inserite due cappelle e un locale oggi adibito a deposito⁷.

Nel corso di tali interventi anche gli altari subirono notevoli trasformazioni. Quello maggiore, dedicato a San Pietro, ricordato sin dagli atti visitali del 1580⁸ e ornato un tempo, secondo la convincente ipotesi di Ettore Motterle (1961) poi avallata anche dalla critica successiva (Barbieri 1975; Nori 1982, Rigoni 2009), dall'ancona qui in esame, che non a caso reca le effigi dei *Santi Pietro e Paolo*, finì smembrato e fu sostituito da quello attuale, che incornicia una pala tardo settecentesca raffigurante la *Conversione di San Paolo*, assegnata in maniera piuttosto persuasiva al pittore

³ Mantese 1962, p. 219.

⁴ Sino allo scadere del Quattrocento i rettori che si succedettero alla guida della chiesa di San Pietro sono tutti ricordati come genericamente provenienti 'de Alemania'. Con l'inizio del nuovo secolo la necessità di avere sacerdoti di lingua tedesca dovette venir meno se da allora in avanti l'estrazione dei parroci è, di fatto, locale: su tali aspetti di veda Rancan 2009a.

⁵ ACVVi, *Visitationes*, b. 2/0554, c. 39r (10 agosto 1537).

⁶ Maccà 1813, vol. III, p. 216. Gaetano Maccà commette un'imprecisione nel riportare il millesimo che non è il 1768 bensì il 1769: "D.O.M. A[N]NO D[OMI]NI MDCCLXVIII".

⁷ Tali lavori sono puntualmente ripercorsi in Rancan 2009b, in part. pp. 19-26.

⁸ ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 175r (22 settembre 1580).

arzignanese Gaetano Scabari (1741-1820)⁹. Destino analogo toccò pure agli altari minori, compreso quello intitolato a Sant'Antonio, registrato sempre dalla succitata visita pastorale del 1580 e interamente riconfigurato nei lavori della seconda metà del XVIII secolo. Allora, infatti, la famiglia Dalla Valle, che ne deteneva il giuspatronato, lo riallestì completamente, nella prima cappella a sinistra, inserendo, tra colonne corinzie libere, semicolonne e timpani spezzati, il polittico recuperato dall'altare maggiore, e siglando tale intervento con il proprio blasone – ai due monti di tre cime in punta, accompagnato da tre stelle in palo – corredato della data 1784 e delle lettere “L. D. V.”, probabili iniziali di Lorenzo Dalla Valle, vivente negli anni della messa in opera del rinnovato complesso altaristico¹⁰.

Le innegabili e pesanti manomissioni subite non impediscono tuttavia di riconfigurare, almeno idealmente, l'assetto primitivo della nostra pala. Stando a Franco Barbieri (1984), che ha formulato una credibile proposta di ricomposizione, l'ancona di San Pietro era concepita essenzialmente come un trittico e si articolava in tre distinti registri: in basso, la predella con *Gesù*, nel mezzo, e, ai lati, gli *Apostoli* e *San Paolo* che, in posizione preminente e speculare rispetto a *San Pietro*, affianca il Cristo; nell'ordine mediano, entro tre nicchie, la *Madonna con il Bambino* e i *Santi Pietro e Paolo*, a figura intera, negli scomparti laterali; nell'ordine superiore, nuovamente entro nicchie ma di più modeste dimensioni, il gruppo della *Trinità*, al centro, la *Madonna addolorata*, a sinistra, e *San Giovanni Evangelista*, a destra; in una fascia intermedia di raccordo tra il secondo e il terzo ordine, alcune formelle con episodi della *Passione di Cristo*. A coronare il tutto, tra pinnacoli e archi bardati di foglie dai profili frastagliati, sono angeli, Sante e figure femminili oranti di non immediata identificazione, un modesto fastigio, dove va in scena la *Resurrezione*, e, alle opposte estremità, l'*Annunciata*, a destra, e l'*Arcangelo Gabriele*, a sinistra.

L'intelaiatura architettonica, definita da un ordito di lesene con eleganti motivi a candelabra e capitelli corinzieggianti nonché, nella parte sommitale, da piedritti con specchiature ornate da patere centrali oppure da filze di dischi, come pure le nicchie

⁹ Per l'attribuzione della pala si veda Lora 2009, pp. 150-153. Su Gaetano Scabari (1741-1820), formatosi presso l'Accademia di Pittura di Verona, dove fu pure docente, si vedano Rigon 1981, pp. 106-108 e Saccardo 1981, ed. 2007, pp. 376-380, cui si aggiungano alcune interessanti puntualizzazioni di D. Tosato, in *La carità a Vicenza...*, pp. 161-162, sch. 108-109.

¹⁰ Rancan 2009b, p. 71, nota 27.

maggiori, siglate da vistose valve di conchiglia, e il catino a lacunari ‘abitati’ da rosettoni che fa da sfondo alla *Trinità*, presentata secondo l’iconografia del Trono di Grazia, sono aggiornati su una cultura e un repertorio decorativo squisitamente rinascimentali. Di contro, i brani figurativi, la pedana e alcune scelte dell’impaginato sono ancora saldamente legati a modelli più arcaici. Si avverte qui chiaramente l’influenza esercitata da noti episodi quattrocenteschi quali la pala con l’*Incoronazione della Vergine* scolpita nel 1448 da Antonino da Venezia per la cattedrale di Vicenza e quella di Maestro Girolamo nel duomo di San Clemente a Valdagno, datata 1445¹¹. L’eco della prima, e in special modo dell’episodio con l’uccisione del beato vescovo Cacciafronte, intagliato nella predella della grande ancona vicentina, si percepisce nei rilievi con l’*Orazione nell’orto degli ulivi*, la *Cattura di Gesù*, la *Flagellazione*, il *Cristo deriso*, *Cristo davanti a Pilato* e la *Salita al Calvario*, partecipi del medesimo, gustoso tono narrativo. Dal canto suo, la sequenza degli *Apostoli* nel registro inferiore di San Pietro Mussolino è invece una citazione, quasi letterale, soprattutto per la sua concezione, dell’esemplare di Valdagno. Mancano ugualmente di un aggiornamento in chiave moderna anche le immagini dei protagonisti. I *Santi Pietro e Paolo*, contraddistinti dalla costruzione estremamente asciutta dei panneggi, dai volti tendenzialmente inespressivi e dalla fissità delle pose, sono la riedizione di “moduli già consacrati nella valle” (Barbieri 1976), e *in primis* del *Sant’Antonio abate* nell’omonima chiesetta di Chiampo che presenta analoghi ritmi formali (fig. 559)¹². Il rimando più prossimo per la *Madonna* è invece – come acutamente rilevato dal Barbieri (1976) ed ora ribadito dalla Rigoni (2009) – l’altorilievo della *Vergine con il Bambino* nell’oratorio della chiesa di San Pietro a Montecchio Maggiore: scultura datata alla prima metà del Quattrocento e all’origine di una serie di derivazioni attestate a varie latitudini delle valli del Chiampo e dell’Ago¹³. Stemperata la severità dell’archetipo in una versione un poco più addolcita, sulla destra del trono a San Pietro Mussolino, ai piedi di Maria, si scorge appena la *silhouette* di una figurina inginocchiata, scalpellata in

¹¹ Per queste pale plastiche si vedano i capitoli I e III di questo studio.

¹² Sulla scultura che rappresenta il Santo anacoreta, invocato a protezione del bestiame e quale intercessore contro le pestilenze, si vedano Barbieri 1975, pp. 121-122, sch. 34 e Lora 1990, pp. XXXII-IXL.

¹³ Per la *Madonna con il Bambino in trono* di Montecchio Maggiore si vedano Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 14-15, Schiavo 1976, pp. 47-49 e Lora 1990 che presenta pure una rassegna delle versioni tratte dal prototipo montecchiano.

un tempo imprecisato. È ragionevole pensare si trattasse del donatore che, secondo antiche convenzioni rappresentative all'insegna di una chiara gerarchia delle proporzioni, è sì ritratto a eternare la propria generosità ma miniaturizzato rispetto ai personaggi più importanti e quindi di dimensioni ben più ragguardevoli.

Saldamente radicato nella cultura figurativa autoctona è infine il linguaggio delle statuette della cimasa che, attingendo al repertorio dei lapicidi locali, non faticano a trovare fratelli, sorelle e cugini nella produzione valligiana. Paradigmatico in tal senso è l'esempio dell'*Angelo annunciante* che, posato sopra il pilastrino sinistro della nicchia dell'*Addolorata*, è parente assai stretto del 'collega' murato all'esterno di un'abitazione in contrà Fochesati nel vicino comune di Altissimo. Un esemplare questo che, a sua volta, andrà collegato, non tanto, o per lo meno non solo, alla *Sant'Agata* raffigurata su una formella a lato della porta nord della parrocchiale di Santa Maria di Castello ad Arzignano, come è stato da tempo proposto¹⁴, quanto alla 'sua' *Annunciata* in collezione privata vicentina, ad oggi inedita e sconosciuta alla critica, documentata in una fotografia del Fondo Dani, presso l'Accademia Olimpica di Vicenza (figg. 560-561)¹⁵.

Con la rimozione delle ridipinture che ostentavano spesso “deplorevoli forzature di tono” (Barbieri 1976), l'ultimo restauro, condotto a termine una decina di anni or sono, recuperando ciò che rimaneva dell'originaria finitura policroma (Rigoni 2009), ha permesso di apprezzare in pieno questa curiosa ancona e di cogliere ancora meglio l'originalità e il fascino tutto *sui generis*, e pure a tratti straniante, di quel suo peculiare connubio tra le novità divulgate dalle botteghe veneto-lombarde operanti a Vicenza sul finire del XV secolo – prima fra tutte quella dei cognati Tommaso e Bernardino – e le declinazioni paesane che, in un'area periferica quale la Valle del Chiampo, le maestranze indigene, adeguatesi al nuovo verbo rinascimentale solo in modo molto epidermico e limitatamente alle preziosità ornamentali, riuscivano a proporre, combinandole con i tratti tipici della vallata e parafrasando “il tutto in una sapida e pregnante parlata dialettale” (Barbieri 1976).

¹⁴ Sulla *Sant'Agata* arzignanese si rimanda a Barbieri 1975, pp. 61-63, sch. 17. Sull'*Arcangelo Gabriele* di Altissimo si veda Lora 1990, pp. XXVI e XLIII.

¹⁵ AOIVi, *Fondo Dani*, b. 4bis, fasc. 38.

25. Schio

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Madonna con il Bambino, l'Arcangelo Raffaele e San Bernardino

pietra tenera, cm 190 × 174

Schio, chiesa di San Francesco, chiostro orientale, parete nord

Bibliografia: Dalla Cà, *Iscrizioni lapidarie...* (BBSch, *Fondo Dalla Cà*, ms.); Dalla Cà, *Chiesa S. Francesco* (BBSch, *Fondo Dalla Cà*, b. 35/C, ms.); Piccoli, *Studio sopra il nome...* (ABDSch, *Fondo Piccoli*, ms.) 1916; Piccoli 1941, p. 3; Tomiello 1971, pp. 40-42; Dani 1984b, pp. 490 e 517; Alessandri 1996, p. 28; Zacchello 2007, pp. 160-162; Snichelotto 2012, p. 134.

Questa interessante quanto poco nota pala scultorea, raffigurante la *Madonna con il Bambino*, al centro, *San Bernardino* che regge il monogramma eucaristico IHS sulla destra e *l'Arcangelo Raffaele con Tobia* sulla sinistra, è murata nel braccio settentrionale del chiostro verso mattina, annesso alla chiesa di San Francesco di Schio, nel complesso che, dopo avere ospitato per secoli il convento dei Minori Osservanti e quindi, in seguito alle soppressioni napoleoniche, l'ospedale cittadino, rimasto qui fino al 1955 quando fu sostituito da una casa di cura per anziani, accoglie ora l'Accademia Musicale scledense.

Il livello di conservazione non certo ottimale in cui versa l'opera, interessata da varie mancanze e da una forte consunzione della superficie, che si fa più importante in corrispondenza del volto del Santo predicatore e del piccolo Tobiolo con il suo pesce, evanescente *silhouette* al fianco dell'Arcangelo, è imputabile alla prolungata esposizione diretta agli agenti atmosferici. Come lascia intendere il suo assetto, che tradisce una ricomposizione abbastanza arbitraria con l'ampio rettangolo vuoto sotto la Vergine e la cornice a dentelli sopra la sua testa che non coincide con quella dell'ancona, la sede originaria dell'opera in esame non era quella attuale.

Sia dall'appunto di Alessandro Dalla Cà (*Iscrizioni lapidarie...*)¹, già pubblicato da Armando Tomiello (1971), sia dall'inedita nota apposta da monsignor Ottavio Ronconi a margine del manoscritto di Giovanni Piccoli (*Studio sopra il nome...*), che

¹ Singolare figura di erudito locale a cavallo tra Otto e Novecento che alla vocazione di storico univa la professione di pasticciere, Alessandro Dalla Cà (1869-1938) si dedicò con passione alla ricerca di fonti documentali relative alla realtà scledense. Su di lui si veda Ghiotto 1982.

riprese l'indicazione del sacerdote nel suo articolo apparso poi ne "L'Avvenire d'Italia" (Piccoli 1941), sappiamo che il trittico "era murato sull'angolo che è formato dal muro di cinta dell'Ospitale, e precisamente nell'ultimo lembo di muro dove finisce il marciapiede" (Piccoli, *Studio sopra il nome...*), ossia lungo la recinzione esterna del complesso allora adibito, come s'è accennato, a nosocomio. Da lì era stato poi rimosso e ricoverato sotto le arcate sul lato nord del chiostro orientale, simmetrico a quello che, ugualmente a pianta quadrata, gli fa da *pendant* a occidente. La scultura, non certo concepita come edicola votiva, potrebbe provenire dall'attigua chiesa, costruita a partire dagli anni Trenta del Quattrocento, sul colle di Monte Oliveto, la verde e piccola collina che s'alza ai margini del centro storico, sulla strada che porta a Santorso, dove si era insediata la comunità monastica francescana². Nuove fasi costruttive interessarono l'edificio anche in seguito, sia nei primi decenni del Cinquecento, quando si eressero la navata laterale, il piccolo portico in facciata, su archi a tutto sesto, e il campanile, divenuto, con il suo aguzzo coronamento, un elemento qualificante del paesaggio urbano scledense, sia nel Sei e Settecento, quando si allestirono gli altari oggi in chiesa³. Tra gli altri, a metà del XVII secolo, venne posto in opera pure il primo nella navatella settentrionale dedicato a Sant'Antonio di Padova che sino ad allora aveva quale titolare San Bernardino. Come suggerito da Giorgio Zacchello (2007), il cambio di titolazione avrebbe comportato la rimozione della pala in esame, qui collocata in precedenza. Una riprova di tale ipotesi si rinverrebbe, secondo lo studioso, nel millesimo 1655 che, stando all'annotazione del già citato Alessandro Dalla Cà, si leggeva un tempo inciso alla base del timpano con il *Padre Eterno* nel mezzo e due angeli distesi lungo gli spioventi, oggi montato immediatamente sopra l'architrave (Dalla Cà, *Iscrizioni lapidarie...*)⁴.

² "Deo Optimo Maximo, Divoque Patri Seraphico Francisco Templum dicatum, erectum Monasterium a Sacra Minorum Observantium Religione, diversis Scledensium, aliorumque Eleemosinis relictis, nec non ab ipsius alumnis Fratribus ostiatim collectis Anno Domini MCCCCXXXVI. Sumpsit initium. Deinceps vero eorundem Fratrum vigilantia, ac labore reparatum, ornatum, auctum. Id Tabulae, fideique non indigna Monumenta indicant" in Barbarano 1762, vol. VI, p. 88 e Maccà 1814, vol. XI, p. 176.

³ Le vicende costruttive dell'edificio chiesastico sono ora minutamente ripercorse in Zacchello 2007 cui si rinvia.

⁴ "Il Trittico che ora sta murato su una parete del coro di S. Francesco, sotto i chiostri, portava il culmine a triangolo [segue uno schizzo del timpano con la data sottoscritta 1655 8 M] il padre eterno stava un tempo murato sull'angolo della via Baratto, in prossimità del Viale che mette alla Chiesa di S. Francesco" (Dalla Cà, *Iscrizioni lapidarie...*).

A rendere noto il manufatto fu, nel 1941, Giovanni Piccoli, emblematica figura della vita culturale e dell'artigiano nella Schio tra XIX e XX secolo, Ispettore onorario alle Antichità⁵, che sin dal 1916 l'aveva studiato nell'ambito di un'attenta ricognizione effettuata, nella cittadina e nei suoi dintorni, per censire le attestazioni artistiche del Cristogramma bernardiniano. In piena Grande Guerra, su di un quadernetto conservato presso l'Archivio e Biblioteca del Duomo di Schio, Piccoli riportò i risultati della sua indagine, spesso corredandoli di disegni a inchiostro rosso o acquarellati riproducenti le testimonianze rintracciate. Particolare attenzione rivolse proprio all'ancona "sotto i portici del convento di S. Francesco" da lui riprodotta in un inedito schizzo molto fedele (fig. 562)⁶.

Se l'interesse del falegname e storico scledense era tutto rivolto all'iconografia dell'opera, il primo – e ad oggi quasi il solo – ad essersene occupato in maniera più diffusa fu Armando Tomiello, locale Ispettore onorario alle Antichità e Monumenti (1971). Questi non inserì soltanto il polittico in un contesto tipologico e figurativo più

⁵ Nativo di Magrè, presso Schio, Giovanni Piccoli (1869-1955), rimasto orfano di entrambi i genitori in giovane età, fu affidato, insieme ai suoi fratelli, allo zio sacerdote. Formatosi a Vicenza come intagliatore e disegnatore, rientrò nell'Alto Vicentino fissando la propria residenza e la propria officina di falegname a Schio. Appassionato del patrimonio artistico e archeologico locale, per la conoscenza e la salvaguardia del quale si spese in prima persona, si dedicò a varie ricerche senza abbandonare la propria attività d'intaglio, che lo rese uno degli artigiani più apprezzati della zona. Su di lui si veda Snichelotto 2012a, pp. 11-40.

⁶ Poiché inedito, sebbene non sia del tutto esente da qualche ingenuità, si è ritenuto di riportare qui di seguito il passo dedicato da Giovanni Piccoli al polittico in esame. "La scultura del quattrocento ci lascia un magnifico bassorilievo nel quale sta tutta l'apoteosi del nome di Gesù. Uno stupendo trittico che si trova sotto i portici del convento di S. Francesco (ora Ospitale C.) appoggiato al muro esterno del coro della Chiesa riassume tutta l'esaltazione di questo S. Nome. Un santo Fraticello dall'aspetto severo che sta nel nicchio del trittico [*sic*] a destra di chi guarda con un libro [*sic*] alzato addita il Santo Nome che sta in alto nel nicchio. Questo nome appare come appena disceso da Cielo perché quel Santo abbia a raccomandarlo ai fedeli: anzi sembra lo abbia appena portato quell'Angelo posto nel nicchio a sinistra ed ora sembra proteggere un piccolo uomo che gli sta dinanzi con una specie di piccolo sacco in una mano. Di quest'uomo non gli si può scorgere i lineamenti essendogli deturpata la faccia ma sarà certo un devoto del Nome di Gesù che quell'angelo difende [*sic*]: forse anche vorrà rappresentare il popolo di Schio posto sotto quella protezione. Una bella Madonnina dalle linee delicate e dall'aspetto soave sta nel mezzo del trittico [*sic*]: le sue mani stringono il Bambino il quale alza la sua manina in atto di benedire i devoti del Suo Nome. [*nel margine sinistro della pagina del quaderno*: Esaminato con più attenzione ho dovuto constatare che quell'angelo rappresentava Raffaele che guida il giovine Tobia il quale tiene in mano un pesce]. Il Padre Eterno nell'alto fra le cornici del timpano con le braccia apperte [*sic*] pare stia a godere la scena all'adorazione del Nome del Figliolo e per ricevere nel suo amplesso i suoi devoti. La scena è commovente per chi sa [*sic*] sentire l'espressione dell'arte. Il lavoro è egreggiamente [*sic*] eseguito da una mano di artista sorretta da una fede del quattrocento e guidata dall'ispirazione del Beato promotore di quel culto. Da questo cenobio Francescano sarà certo partito lo spirito ispiratore che avrà attratto le genti dei dintorni di Schio alla devozione del Nome di Gesù; e tanto fervore deve avere infuso da lasciarci ancora dopo quasi quattro secoli chiare memorie in opere di architettura, di pittura e di scultura" (Piccoli, *Studio sopra il nome...*, cc., n.n.).

ampio, convocando altri calzanti esempi del Vicentino affini a quello in esame, ma ne propose pure una ricostruzione ideale, piuttosto attendibile e ‘implementata’ di due frammenti: le due sinuose volute a ricciolo decorate da monoglifi o cavetti raffiguranti la *Madonna annunciata* e l’*Angelo annunciante* (fig. 563). Anch’esse finite, un tempo, lungo il muro di cinta del complesso conventuale-ospedaliero di Schio, come attestato da una glossa di Dalla Cà (*Chiesa di San Francesco...*)⁷, sono ora incassate sopra la porta di accesso al coro, oggi tamponata, nel medesimo chiostro e a distanza di appena qualche metro dalla nostra ancona. Mutuando l’impianto dal dossale di Molina di Malo (sch. 11), la ricomposizione suggerita contempla, nella parte inferiore, le due nicchie con *San Bernardino* e *Raffaele e Tobia*; nel registro superiore, dopo una trabeazione di raccordo, la *Vergine con il Bambino* affiancata dai personaggi dell’*Annunciazione* e al sommo l’*Eterno* nel piccolo timpano triangolare.

Quanto alla paternità, mentre Tomiello preferiva “non azzardare ipotesi” (1971), Aristide Dani (1984) ricondusse l’ancona alla cerchia di Angelo di Giovanni da Verona e l’assegnò a un anonimo allievo del maestro. In effetti, sebbene lo stato di conservazione consigli prudenza per una sua valutazione stilistica, l’opera pare potersi ricondurre nell’alveo di quello specifico orientamento del protorinascimento vicentino di cui Angelo fu tra i più precoci interpreti in terra berica. Un indirizzo linguistico diffuso poi pure dai vari lapicidi lombardi attivi a Vicenza allo scadere del XV secolo e *in primis* dall’*équipe* di Tommaso da Lugano e di Bernardino da Como, di cui qui si avvertono abbastanza distintamente alcuni tic esecutivi, specie nella definizione delle nicchie absidate terminanti a conchiglia e nella fisionomia della *Madonna* – la tipica mano un po’ anchilosata – e del piccolo Gesù, del tutto consimile, in piedi, con la manina destra benedicente e la cute che si raggrinza nella parte interna della gambe paffute, ai Bambini di Lupia di Sandrigo (sch. 10), di Molina di Malo (sch. 11) e in collezione privata a Vicenza (sch. 36). Nelle due figure laterali si coglie invece un leggero scarto fra il rigido panneggio e la staticità legnosa del *San Bernardino*, affine al suo omologo nello scomparto di destra nel trittico maladense (sch. 11), e la plasticità

⁷ In un foglio volante del suo quaderno azzurro sulla chiesa di San Francesco a Schio, Alessandro Dalla Cà tracciò un sommario schizzo delle due volute con l’*Annunciata* e l’*Arcangelo Gabriele*, murate nel chiostro e lo accompagnò con questa nota: “L’Annunciazione di M. V. scolpita in pietra morta, un tempo incastonata sull’angolo della mura che segue il vialetto in discesa verso la valletta, ora trovasi incastonata entro la lunetta che sta sopra la porta d’ingresso al Coro dei Frati” (Dalla Cà, *Chiesa di San Francesco*, foglio volante).

più addolcita e insolita di *Raffaele*, ripresa anche nella tenera e devota Vergine annunciata e nel messo celeste che le sta di fronte nelle due volute a ricciolo. L'*Arcangelo* che guida Tobio, con la stola sacerdotale incrociata sul petto, è infatti caratterizzato da un felice senso di movimento: il suo lungo guarnello, blusante sui fianchi, lascia poi intuire la sottostante anatomia, aderendo alla gamba e accompagnando le forme con pieghe più cedevoli e fluttuanti in corrispondenza dei piedi. Se la leggerezza e la trasparenza della veste di *Raffaele* sono termini inediti nel vocabolario cui d'abitudine attingono i cognati Tommaso e Bernardino e il loro seguito, le grandi ali con le piume fra loro sovrapposte e incise da un fitto tratteggio obliquo a evocare la consistenza dell'angelica livrea, non sono dissimili dalle piumose alucce, trattate in maniera analoga, dei cherubini nelle pale di Lupia, di Molina di Malo e di Torri di Quartesolo (sch. 10, 11 e 31). È dunque nello stesso ambito di queste ancone che trova un'adeguata collocazione anche quella di San Francesco di Schio.

26. già Schio

Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

San Sebastiano

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 45 × 100

già Schio, collezione Guido Cibin

Bibliografia: Inedito.

Tra le corpose cartelle della fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, in quelle dedicate agli 'anonimi' della scultura rinascimentale nel Triveneto, ordinati secondo un criterio topografico, si conserva la foto qui presentata, che riproduce un *San Sebastiano* ad altissimo rilievo entro una nicchia absidata, chiusa in alto da una conchiglia a pettine. A collegare quest'opera al territorio vicentino, oltre alla conformazione generale della figura e a quella dell'ordito architettonico che trovano molti termini di confronto tra le pale censite in questo studio, è la nota che, apposta in calce all'immagine, colloca l'ancona lapidea a Schio e la dice di proprietà privata. Ulteriori informazioni si ricavano poi dal numero d'inventario, dal timbro e da un'annotazione riportati a margine e dietro la fotografia. Apprendiamo così, rispettivamente, che fu acquisita dall'istituzione fiorentina il 28 dicembre 1930, che a donarla fu Luigi Vittorio Fossati Bellani e che, quando venne eseguita dal fotografo Giovanni Caprioli, il proprietario della scultura era "l'ispettore ai monumenti Guido Cibin"¹.

Procedendo dunque con ordine, rileviamo che il negativo rientra nel materiale fotografico di prim'ordine di cui l'Istituto Germanico fu dotato dal generoso benefattore Luigi Vittorio Fossati Bellani, esponente di una benestante famiglia d'industriali tessili lombardi operanti tra Brianza e Valtellina, mecenate e sodale di artisti e letterati fra i quali il poeta Marino Moretti, e, in particolare, cultore appassionato dell'iconografia del santo martire romano, "per la cui copiosa ed ordinata raccolta aveva speso fatiche e somme ingentissime"², come scrisse, nel medaglione biografico a lui dedicato, Arnaldo

¹ La foto è inventariata, presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, con il numero 69668.

² Pozzi 1947, p. 58.

Pozzi, il medico che lo ebbe in cura negli ultimi anni di vita. Anni che il Fossati Bellani trascorse nell'Urbe, all'ultimo piano di Palazzo Tittoni in via Rasella, dove restò, suo malgrado, coinvolto nei drammatici avvenimenti dell'attentato partigiano a un commando tedesco donde sarebbe scaturita la feroce e tristemente nota rappresaglia nazifascista delle Fosse Ardeatine³.

Sempre dai dati in nostro possesso sappiamo che la ripresa fotografica venne effettuata – non è possibile precisare meglio quando – da Giovanni Caprioli, in forza all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto sin dal 1895 e fotografo della Soprintendenza veneziana dal 1908 al 1950, chiamato alle armi durante il primo conflitto mondiale dal 1915 al 1918⁴. Infine, apprendiamo che il *San Sebastiano* era di proprietà dello scledense Guido Cibir (1860-1962). Questi, personaggio di primo piano nella vita culturale della Schio a cavaliere di Otto e Novecento, tra i fondatori del locale museo archeologico, di cui fu pure conservatore prima che la Grande Guerra facesse naufragare definitivamente nella cittadina quell'ambizioso progetto museale, fu indefesso raccoglitore di patrie memorie e Ispettore per le Opere d'arte del territorio, riuscendo a riunire una cospicua e variegata collezione, attualmente conservata presso gli eredi Gori-Cibir a Santorso, alle porte di Schio⁵.

Sin qui le indicazioni ricavabili dalla fotografia conservata a Firenze. Le verifiche effettuate durante le ricerche compiute non hanno consentito di recuperare a Schio alcuna memoria, nemmeno visiva, dell'opera in questione che non risulta presente nella succitata raccolta Gori-Cibir ed è dunque assai probabile sia andata dispersa. L'indagine si è invece rivelata più fruttuosa quanto all'individuazione di una possibile provenienza del pezzo in esame.

A fornire il destro a tale ricostruzione è il taccuino manoscritto *L'arte a Magrè attraverso i secoli* di Giovanni Piccoli (1869-1955), nativo appunto di Magrè e figura

³ Su Luigi Vittorio Fossati Bellani (1889-1944), oltre al già ricordato Pozzi 1947, pp. 57-73, si vedano De Luca 1957 e Moretti 1957 nonché Romano 1997, in part. p. 480.

⁴ Su Giovanni Caprioli (1878-1962) si veda Franzini 2014, p. 140.

⁵ Su Guido Cibir (1860-1947) si vedano Ghiotto 2003, pp. 16-18. Per l'importante, benché effimera, esperienza del Museo archeologico di Schio si vedano inoltre Ghiotto, Zorzi 2001, pp. 67-90.

significativa della scena scledense tra XIX e XX secolo⁶. Nel suo scritto leggiamo un passo di estremo interesse: “[...] Lungo la via che conduce a Pieve nella contrà detta Didietro il Castello, nella mura interna dell’orto della casa di già proprietà Matteacci ora _ _ _ sino all’anno scorso eranvi due statue in bassorilievo, tolte certo da altro luogo e murate lì, tanto perché fossero fuori dei piedi. Rappresentavano S. Sebastiano e S. Roco entro un nichio dell’altezza di circa un metro, avevano lesene intagliate con legiadri ornati lombardeschi, e dimostravano l’arte del fine quattrocento, e dovevano far parte di un trittico con la Madonna nel mezzo. Gli ebbi a segnalare io stesso al Signor Guido Cibin, che, avutigli dal proprietario, li tiene presso di sé [...]”⁷.

Il brano qui riportato, datato 8 marzo 1916, non lascia dubbi sul fatto che uno dei due rilievi posti “sino allo scorso anno”, e cioè sino al 1915, nella muratura interna di una casa privata di Magrè, piccolo centro dell’alta provincia berica, già comune autonomo ed oggi frazione di Schio, e da lì tolti su richiesta di Guido Cibin, corrisponda al nostro *San Sebastiano*. Rispetto alla descrizione fornitaci dal Piccoli coincidono l’aspetto e le misure e non disdice neppure la proposta di una sua possibile appartenenza, in origine, ad un polittico. A tale proposito, dalle visite pastorali ai sacri edifici del territorio di Magrè, non emergono utili spunti. Nell’antica chiesa dei Santi Leonzio e Carpofo, rammentata già dalle *Rationes decimarum* tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo⁸ e distrutta alla fine della seconda guerra mondiale dai soldati tedeschi che fecero brillare le munizioni ammassatevi in precedenza⁹, si trovava sì un altare dedicato ai Santi Rocco e Sebastiano ma esso, citato nelle visite pastorali di Michele Priuli, nel 1580, e di Dionisio Dolfin, nel 1613¹⁰, era stato costruito soltanto dopo il 1518, poiché, nella visita compiuta in quell’anno dal presule Giuliano Soderini,

⁶ Per Guido Piccoli si rinvia alla sch. 25.

⁷ BCBSch, *Fondo Dalla Cà-Magrè (Comune) Statuti*, b. 100/I, *L’arte a Magrè attraverso i secoli*, c. 17. Quella conservata presso la Biblioteca Civica di Schio è una copia del manoscritto di cui, oggi in collezione privata, Paolo Snichelotto ha curato recentemente un’edizione critica alla quale si rimanda. Si veda dunque Piccoli 2013, p. 34.

⁸ *Rationes decimarum...* 1941, pp. 235 e 277.

⁹ Sulla chiesa e la sua distruzione praticamente a guerra finita, il 29 aprile 1945, si veda Snichelotto 2010.

¹⁰ ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 23r (9 maggio 1580); ACVVi, *Visitationes*, b. 6/0558, c. 177r (21 ottobre 1613).

si parla dell'altare dei santi Antonio abate e Leonardo¹¹. La chiesetta intitolata a San Rocco, sul colle del castello di Magrè, risale invece alla seconda metà del Cinquecento – è infatti ricordata per la prima volta nel resoconto della visita vescovile del 1580 – e, sull'unico altare, vi campeggiava, senza altre specificazioni, una pala, forse una tela¹².

L'esecuzione dell'ancona già in collezione Cibir è di certo precedente alla richiamata visita pastorale del 1518 e non potrà essere successiva al primo lustro del Cinquecento. Se, allo stato attuale delle conoscenze, non possiamo definire ulteriormente la sua originaria destinazione e la sua cronologia, meno arduo è, d'altra parte, individuare la paternità dell'opera che va collegata direttamente alla cerchia di Tommaso di Bartolomeo da Lugano e di Bernardino di Martino da Como alla produzione dei quali è accomunata da inconfondibili sigle stilistiche. Il *San Sebastiano* scledense è parente strettissimo – un fratello se non quasi un gemello – dell'omologo di Lupiadi Sandrigo (sch. 10) e del *San Vitale* (sch. 14) nel mezzo del polittico di Montecchio Maggiore, del quale, in particolare, ritroviamo la medesima base rotonda e gli attenuati, eleganti ma un po' timidi, rilievi delle lesene. Dettaglio curioso è invece l'asoletta a guisa di fermaglio del perizoma: una sorta di ridottissimo sospensorio che, tocco vivace quanto inatteso di malizia paesana, ricorre, non molto dissimile, nel *San Sebastiano* dipinto, in una sacra conversazione con la *Vergine* e l'immancabile *San Rocco*, da Bartolomeo Montagna nella paletta, firmata, datata 1487 e verosimilmente destinata alla devozione privata, della Pinacoteca Carrara di Bergamo¹³, a ribadire – una volta di più – quel reciproco, assiduo e fecondo dialogo tra pittura e scultura, così peculiare dell'ambiente artistico vicentino tra Quattro e Cinquecento.

¹¹ ACVVi, *Visitationes*, b. 1/0553, c. 111r (23 aprile 1518).

¹² ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 23r (9 maggio 1580).

¹³ Per l'opera dell'Accademia Carrara (inv. 81LC00128/711) ed una sua riproduzione, si veda G. C. F. Villa in Lucco 2014, pp. 200 e 322-324, sch. 41 con precedente bibliografia.

27. Selva di Trissino (frazione di Trissino)

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Madonna con il Bambino

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 67 × 130

Selva di Trissino, chiesa di Santa Maria Maddalena, lato destro, primo altare

Bibliografia: Dani in AOIVi, *Fondo Dani*, b. 2, 2. h; G. Menato in *Edifici sacri del centro storico...* 1985, p. 44; Lora 1990, pp. XXXI-XXXII; Rasia 1992, p. 93; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 496; Menato 2009, p. 493; *All'ombra del campanile...* 2009-2010, p. 561.

Selva sorge sulle pendici meridionali del Monte Faldo, nella zona collinare e di più antico insediamento del comune di Trissino, centro all'imbocco della Valle dell'Agno, che si sviluppa appunto tra le colline, comprendenti le frazioni di Selva, Lovara e San Benedetto, e il piano. La chiesa del paese sarebbe stata fondata, stando alle fonti, nel 1288 su proprietà dei potenti conti Trissino ma la sua costruzione va scalata al principio del Trecento. Intitolata a Santa Maria Maddalena, dipendeva in origine dalla matrice di Sant'Andrea a Trissino, da cui la rese autonoma, nel 1380, un decreto del vescovo di Vicenza Giovanni de Surdis, che la eresse a parrocchia¹.

A fine Cinquecento, la chiesa di Selva, a due navate, era dotata di tre altari: dedicati, il maggiore, a Maria Maddalena, quelli laterali a San Sebastiano e alla Madonna, quest'ultimo posto "alla tramontana con molta humidità"². Mentre nel 1743, il curato Giacomo Ceretta registrava due soli altari, intitolati rispettivamente al Santissimo Sacramento e alla Vergine del Rosario³, in seguito, Gaetano Maccà vi vedeva nuovamente tre altari⁴. Non rispondendo più "sotto alcun rispetto all'insieme

¹ Maccà 1815, vol. XIII, p. 238.

² ACVVi, *Visitationes*, b. 05/0567, cc. 285r-286v (27 settembre 1594).

³ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Antica, Selva di Trissino, b. 295, fasc. *Inventari e Notizie*, alla data 27 agosto 1743: "Attesto io sottoscritto, come questa Chiesa Parochiale della Seva di Trissino è eretta sotto la invocatione di Santa Maria Maddalena, non si fa consecratione, ha due Altari, il primo del Santissimo Sacramento, il secondo di Maria sempre Vergine del Sacro Rosario".

⁴ Maccà 1815, vol. XIII, p. 237.

d'un concetto unico e primitivo"⁵ e divenuta "troppo piccola, ed incapace di riordinamento", nella seconda metà dell'Ottocento si decise di riedificarla "di nuova pianta" e "d'intorno alla vecchia", come apprendiamo dalla richiesta di "benedire, secondo il rito del Rituale Romano, la prima lapide di costruzione", che il parroco Francesco Nizzaro inoltrò al vicario vescovile in data 4 agosto 1869⁶. Attualmente l'edificio è ad aula unica con quattro cappelle laterali, dotate ciascuna di un altare. Nel primo a destra, recante nel mezzo del frontone spezzato un medaglione con il millesimo 1747, si custodisce, entro una nicchia chiusa da un battente di vetro, una *Madonna con il Bambino* ad altorilievo, che l'evidenza stilistica invita a collocare nell'ultimo quarto del XV secolo.

Non sappiamo con certezza quale fosse il primitivo aspetto di quest'ancona pesantemente ridipinta e meritevole di un restauro funzionale a recuperarne, oltre all'antica finitura policroma, anche una migliore leggibilità. Sfugge, dunque, se un tempo essa costituisse, come avviene in altri consimili esemplari del Vicentino, la parte centrale di un polittico a più scomparti. La critica, che fino ad anni molto recenti ha in sostanza ignorato il manufatto, censito nel 1930 dall'*Inventario e registro* diocesano⁷ e quindi pubblicato per primo da Giuliano Menato (1985), ha suggerito del resto un nesso con la lunetta – sempre quattrocentesca – sistemata sopra la porta del campanile, appena discosto dalla chiesa, e raffigurante, nel mezzo, il *Padre Eterno benedicente* mentre, alle estremità laterali, la purtroppo acefala *Vergine annunciata*, con le mani devotamente incrociate sul petto, e l'*Arcangelo Gabriele* con il giglio in mano, e non, come è stato sorprendentemente scritto sino ad ora "un angelo e un fedele inginocchiati" (Menato 1985; 2009)⁸. A proporre il possibile legame tra le due sculture e l'idea di

⁵ Morsolin 1881, p. 111.

⁶ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Antica, b. 295, Selva di Trissino, alla data.

⁷ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Selva di Trissino, *Inventario e registro dello stato patrimoniale – 1930*: "[...] Vi sono 5 altari: il maggiore dedicato al Santissimo; uno alla Madonna del S. Rosario, uno a Santa Maria Maddalena, uno alla Vergine delle Grazie, uno a S. Antonio di Padova. L'altare della Madonna del Rosario ha la statua del Rosario; quello delle Grazie possiede pure la Madonna col Bambino in pietra tutto un pezzo: gli altri due laterali con due tele, delle quali una raffigura Santa M. Maddalena a piè della Croce e l'altra S. Antonio di Padova [...]". Nel precedente inventario si ricorda soltanto che "Sopra la porta del Campanile evvi un altorilievo che à qualche probabilità di appartenere al celebre Nicolò da Cornedo" (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Selva di Trissino, *Inventario e catalogo – 1911*).

⁸ La lunetta, oggi protetta e, in parte, 'occultata' da un pannello in vetro, misura cm 200 × 50.

un'“ancona plastica smembrata” era stato Antonio Lora (1990), al quale dobbiamo la prima lettura critica del rilievo in esame. In verità il frammento inglobato nella torre campanaria di Selva, corredato di un piccolo architrave decorato con testine di cherubini, sembra informato a un gusto leggermente diverso e appare innegabilmente scolpito da uno scalpello non privo di qualche ingenuità che, più grossolano nell'esecuzione e impacciato nel modellare, Aristide Dani riteneva di assegnare a un anonimo maestro dominatore della scena scultorea nella valle dell'Agno del Quattrocento, insieme a Nicolò da Cornedo e al Girolamo responsabile della pala lapidea nel duomo di Valdagno⁹. Diversamente dalla *chuna*, per cui risulta complicato definire in maniera serena la paternità, non potendosi accogliere l'*avance* del Dani di inserirla in un gruppo di opere che – giusta la sottolineatura del Barbieri – appare fin troppo eterogeneo per confluire nel *corpus* di un unico autore¹⁰, la nostra *Madonna con il Bambino* non fatica a trovare una sua contestualizzazione tanto cronologica quanto stilistica.

Come aveva ben osservato già Antonio Lora (1990) – e pure Aristide Dani in un'annotazione manoscritta a margine della sua riproduzione fotografica¹¹ – il rilievo si confronta agevolmente con il trittico nella parrocchiale di Torri di Quartesolo, datato 1482 ed eseguito per l'oratorio gentilizio della famiglia Porto (sch. 31), del quale riprende, pur semplificandola, l'impaginazione spaziale dell'ambiente dove è inserita la Vergine, con le spalle della nicchia in prospettiva, che qui sono siglate da patere fiorate al centro e da semipatere, che accolgono un mezzo fiore, alle estremità. Non meno significativa è poi la ricorrenza della foggia del mantello di Maria e del modo di intagliare le ali della coppia di cherubini plananti ai fianchi della Madonna, ugualmente piumose.

Proprio la riproposizione di soluzioni care al lessico figurativo di Tommaso di Bartolomeo da Lugano e di Bernardino di Martino da Como, cui va ragionevolmente riferito il dossale quartesolano (sch. 31), inducono a ritenere l'ancona di Selva di Trissino lavoro uscito dalla bottega dei due cognati, che, al declinare del XV secolo,

⁹ Dani 1973, p. 14. Per Nicolò da Cornedo si veda il capitolo I di questo studio. Su maestro Girolamo e il suo dossale scolpito per il duomo di Valdagno si rimanda invece al III capitolo.

¹⁰ Barbieri 1975, pp. 135-136, sch. 38.

¹¹ AOIVi, *Fondo Dani*, b. 2, 2.h. Aristide Dani datava l'opera agli inizi del XVI secolo.

affrontò più volte e quasi con dinamiche da produzione industriale *ante litteram*, il tema della pala scultorea .

28. già Sovizzo

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Cristo in pietà

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, ferro battuto traforato, cm 83,5 × 121 × 12,5

già Sovizzo, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, sopra l'ingresso principale

Iscrizioni: "HVMANI GENERIS REDEMPTOR" (sulla porticina metallica della custodia eucaristica)

Bibliografia: Barbieri 1961; Barbieri 1984, pp. 34-35; Ericani 1999, p. 54; Negri 2014a, pp. 30-31; C. Cavalli in *Donatello e la sua lezione...* 2015, p. 103, sch. 28.

Già nell'atrio di Palazzo Curti, in Corso Palladio a Vicenza, il tabernacolo si conserva attualmente a Bertesina, una frazione nell'immediata periferia a est del capoluogo berico, nella Villa Ghislanzoni Del Barco, ricostruita nel Settecento su strutture più antiche preesistenti e ora proprietà della stessa famiglia Curti¹.

Oggetto di un recente restauro che ha recuperato parti della policromia originale, emerse sotto lo spesso strato grigio uniforme che gravava sulla scultura e incidere sulla leggibilità dell'intaglio, il manufatto si presenta come una piccola edicola, definita da lesene laterali terminanti in eleganti capitelli ionici sopra cui s'imposta un architrave liscio e chiuso in alto da un fregio a perline. Corona il tabernacolo un arco ribassato impreziosito da mezze palmette baccellate alle estremità e da una bella valva di conchiglia che pare 'incastrarsi' a fatica nel campo centrale, già di per sé di ampiezza ridotta e occupato in parte da una vistosa modanatura ad ovoli. Al centro dell'ancona, il *Cristo in pietà* affiora dal sepolcro, ove è sprofondato sino ai fianchi, sorretto da due angeli dolenti. Subito sotto, davanti all'arca, si apre una porticina metallica, recante la scritta, in capitali all'antica, HVMANI GENERIS REDEMPTOR, mutuata – pur con la variante di caso dal dativo del modello al nominativo del pezzo schedato – dall'incisione di Andrea Mantegna con il *Seppellimento di Cristo* 'orizzontale', dove,

¹ Sulla villa e sui passaggi di proprietà dell'edificio come delle terre su cui sorge – dai Chiericati, ai Ghislanzoni Del Barco sino ai Curti –, si vedano Cevese 1971, vol. II, pp. 633-634 e *Ville Venete...* 2005, pp. 542-543, sch. VI 576.

come qui, l'epigrafe compare sulla specchiatura anteriore della sepoltura². Ai lati dello sportello, entro due minuscole nicchie absidate, sono i *Santi Rocco e Sebastiano*.

Nota da poco più di mezzo secolo, l'opera, come già evidenziava nel pubblicarla Franco Barbieri (1961), proviene da Sovizzo, comune ad ovest di Vicenza, che confina con il territorio di Montecchio Maggiore e si sviluppa in due nuclei ben distinti: Sovizzo Alto e Sovizzo Basso. Barbieri ne precisava l'origine, scrivendo genericamente di una "chiesetta" già di mansioneria Sale, che va identificata con la parrocchiale sovizzese di Santa Maria Assunta, costruita, per rispondere alle proprie esigenze cultuali, dalla comunità del piano, da sempre differenziata da quella insediata sul colle che, dal canto suo, faceva riferimento ad un altro edificio religioso: la chiesa di Santa Maria Annunciata, alle dirette dipendenze del Capitolo della Cattedrale³.

La più antica memoria documentata del tempio nella piana di Sovizzo risale al 1444, ma la sua erezione, come chiarì Aristide Dani argomentando un'intuizione di Antonio Morsolotto, va retrodatata all'ultimo quarto del Trecento⁴. Nel corso del Quattrocento poi, in ragione di una più che probabile crescita di popolazione e disponibilità finanziarie, si procedette alla radicale ristrutturazione degli interni, alla quale si sommarono, nei secoli seguenti (1732, 1900), altri rinnovamenti, sino al definitivo abbattimento tra il 1938 e il 1940, cui fece seguito una ricostruzione dalla fondamenta, in forme neoromaniche.

Un raggio di luce sull'aspetto e sugli arredi dell'edificio antico, di cui nulla, salvo rarissime eccezioni⁵, è sopravvissuto, viene fornito da alcune foto storiche studiate dal Dani e dai resoconti delle visite pastorali, che però destinarono al tempio un'attenzione diversa e minore rispetto a quella riservata a Santa Maria Annunciata di Sovizzo Alto, per tutta l'età moderna ben più importante della chiesa al piano.

Da tali fonti non si ricavano tuttavia informazioni utili a chiarire il contesto originario del nostro ciborio di cui pare non comparire traccia nei rapporti dei visitatori vescovili che, a partire dal Seicento, descrivono una chiesa con tre altari: il maggiore

² Per l'incisione mantegnesca si veda L. Aldovini, in *Mantegna...* 2008, pp. 256-257, sch. 89.

³ Dani 1984b, pp. 461-474 e 575-660; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, pp. 504-505.

⁴ Dani 1984b, pp. 461-465.

⁵ Ai Curti si deve infatti, oltre al recupero del tabernacolo qui schedato, anche quello della pala d'altare con l'*Assunta* di Francesco Maffei (cfr. Cevese 1956; Jvanoff 1956, pp. 64-65, sch. 53).

dedicato alla Vergine, che il cardinale Marcantonio Bragadin, il 19 maggio 1648, raccomandava di provvedere di una nuova pala, e due laterali intitolati a San Giovanni Battista, quello “a cornu Evangelii”, e a San Rocco, quello “a cornu Epistolae”⁶. La richiesta del presule vicentino venne tosto ‘esaudita’ dalla nobile famiglia Sale che, a proprie spese, dotò l’altar maggiore di una nuova tela con l’*Assunta*, dipinta da Francesco Maffei⁷. I Sale ebbero quindi il giuspatronato di quell’altare e pure di quello intitolato a San Rocco. A loro subentrarono i Mocenigo e, da ultimi, gli stessi Curti⁸, proprietari, dal 1870, della grande villa antistante la chiesa, che era già stata dei Sale di San Damiano, quindi dei Sale Manfredi Repeta e infine dei Mocenigo⁹.

Ultima attestazione della presenza del tabernacolo nella parrocchiale di Sovizzo Basso, da dove fu tolto, per volere di Giovanni Curti, al fine di sottrarlo a quella dispersione che toccò invece, inesorabile, ai restanti arredi, data al 31 dicembre 1936. Si tratta di un’annotazione, sino a oggi inedita, del curato del tempo, don Emilio Munari, che, nell’inventario dello stato patrimoniale della chiesa, registrò “Un quadro in pietra (basso rilievo), sopra la porta maggiore, rappresentante l’*Ecce Homo*”¹⁰.

Il collezionista Curti, che recuperò l’ancona, l’associò al nome di Nicolò Garelli da Cornedo, al quale tuttavia non può spettare la paternità dell’opera, riconducibile ad “un artista indubbiamente aggiornato sul nuovo clima rinascimentale” (Barbieri 1961), cui lo scultore della Valle dell’Agno, morto nel 1453, rimase per tutta la sua carriera sempre estraneo.

Il Barbieri (1961; 1984), e con lui la Ericani (1999), evidenziava a ragione la dipendenza del rilievo oggi a Bertesina dallo scomparto centrale del trittico Pojana in San Lorenzo a Vicenza (sch. 33), qui distillato in una versione più corsiva che semplifica soprattutto l’impianto prospettico del modello con le figure scorciate e il sepolcro in diagonale. Nella scultura Curti si opta per una presentazione frontale sia del

⁶ ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, cc. 309v-310r.

⁷ Dani 1984b, pp. 468-469. Sulla pala del Maffei si veda la nota 5 di questa scheda.

⁸ Mantese 1984, p. 328.

⁹ Sulla villa e sui passaggi di proprietà dell’edificio, sorta su una preesistenza casa Bissari, si vedano Cevese 1971, vol. II, pp. 600-601 e *Ville Venete...* 2005, p. 483, sch. VI 516.

¹⁰ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Santa Maria Assunta di Sovizzo Basso, Archivio Recente, Inventario e registro dello stato patrimoniale della chiesa – 1936.

Cristo sia degli angeli, disposti tutti sul medesimo piano e quasi ‘assedati’ dall’intelaiatura architettonica circostante.

Quanto alla paternità, Franco Barbieri, pur ammettendo di non conoscere “altre cose riferibili alla stessa mano” (1961) proponeva, a titolo interlocutorio, la bottega di Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como. La candidatura dei due cognati lapicidi, lombardi di origine ma vicentini d’elezione e specializzati – il presente studio lo conferma – nella produzione di manufatti consimili, è stata accolta favorevolmente da Giuliana Ericani (1999). Se, infatti, nel loro catalogo non incontriamo opere perfettamente sovrapponibili al ciborio, è vero che tra le immaginette dei santi invocati contro le pestilenze ai fianchi della porticina di ferro, pur contraddistinte dal formato miniatura e da una spiccata intonazione paesana tale da farne quasi “due ex-voto di devozione contadina” (Barbieri 1961), e le figure scolpite tanto ad alto rilievo quanto a tutto tondo riferibili alla bottega dei due cognati, spira un’aria di famiglia. Istruttivi sono i confronti dei tipi facciali, con gli sguardi fissi e rivolti verso l’alto e i bulbi oculari privi della sclerotica, come pure della morfologia delle capigliature, a ciocche corpose e dalla schematica modellatura.

Quantunque si tratti di scritture notarili riferite a investimenti fondiari e alla compravendita di alcuni terreni e dunque poco illuminanti su una loro eventuale attività artistica in zona, sarà bene infine rammentare come, negli anni Ottanta e Novanta del XV secolo, Tommaso e Bernardino siano documentati proprio a Sovizzo¹¹.

¹¹ Si veda il capitolo II di questo studio.

29. Thiene

Scultore lombardo (cerchia di Pietro Lombardo?)

Pala d'altare

1465-1475

pietra tenera, cm 210 × 270

Thiene, chiesa gentilizia della Natività di Maria, altare maggiore

Iscrizioni: "EGO SVM LVX MVNDI", sul libro aperto del Padre Eterno

Bibliografia: Maccà 1815, vol. XII, parte I, p. 75; Barichella, *Ricordi d'architettura...* (BBVi, ms. 2023), cc. 399-400, 411-412, 505; Sartori 1884, p. 214; Rumor 1887, p. 22; Fasolo 1929, p. 60; Magagnato 1952, fig. 21; Zorzi 1959, pp. 348-349; Puppi 1960, p. 33; Cevese 1971, vol. I, pp. 59-60; Benetti 1975, p. 380; Benetti 1977, p. 198, fig. 258; Barbieri 1983, pp. 22-24; Barbieri 1984, pp. 35-37; Barbieri 1992, pp. 563-564; Di Thiene 1995, p. 49; Ericani 1999, pp. 55-57; Ceolon 2001-2002, pp. 83-116; Barbieri 2002, pp. 83-84; Ceriana 2005, p. 520; Canale 2011-2012, pp. 95-127.

La pala lapidea, probabile capofila di una fortunata tipologia nel Vicentino, è addossata alla parete di fondo nell'abside pentagonale della cappella gentilizia della Natività di Maria Vergine in Thiene. Articolata in due registri, il primo dei quali poggia su di una pedana ornata da girali fronzuti convergenti verso il centro, ha il campo principale tripartito da quattro paraste ioniche, le cui specchiature sono decorate da motivi vegetal-floreali. Sotto una volta cassettonata e tra due quinte prospetticamente impostate, lo scomparto mediano accoglie la *Madonna con il Bambino in trono*, dietro alla quale fanno capolino tre volti di cherubini alati che reggono una sorta di drappo-spalliera fungente da dorsale dello scranno. Ai lati, in uno spazio siglato da spalle inclinate in profondità, si inseriscono le figure stanti dei *Santi Bartolomeo*, sulla sinistra, e *Francesco d'Assisi*, sulla destra. Nella parte superiore, un'eminente cuna ospita l'*Eterno benedicente* che, fra una gloria di testine angeliche, ostenta, nella mano sinistra, il Libro delle Sacre Scritture.

La chiesetta sorge appena fuori del muro di cinta del Castello Porto Colleoni Thiene, costruito attorno alla metà del Quattrocento su delle preesistenze da Francesco Porto *seniore*, il più facoltoso vicentino della sua epoca, che oltre a cospicue sostanze e proprietà immobiliari nel capoluogo, deteneva vasti possedimenti nel thienese tra cui le terre di Molina di Malo, dove, nel 1466, otteneva dal vescovo suffraganeo di Vicenza, Antonio Fasolo, l'autorizzazione a costruire una chiesa e il patronato sulla stessa (sch.

11)¹. Diversamente da quanto scritto da Giacomo Marzari nella sua *Historia di Vicenza*, e quindi recepito dalla successiva letteratura, l'oratorio "di ragion del Casato"² non venne edificato nel 1476 da Giovanni, figlio ed erede di Francesco, ma proprio da quest'ultimo, come apprendiamo dalla prima testimonianza documentale riferita esplicitamente all'edificio religioso. Si tratta della visita pastorale del vescovo di Padova Pietro Barozzi che il 4 novembre 1488 "visitavit capellam Sanctae Mariae edificatam in villa de Thienis per bone memorie spectabilem dominum Franciscum de Portis Vincentinum"³. Il resoconto del sopralluogo del presule padovano descrive nel dettaglio lo stato della chiesetta, che non differisce troppo da quello attuale⁴. A confermare come la cappella fosse già 'in piedi' nel 1476, risultando ad oggi irrintracciabile il decreto comprovante la sua consacrazione di cui scrive la relazione della visita pastorale del 1920⁵, è poi l'iscrizione che corre lungo il vaso sonoro della campana piccola del campanile, corredata dal millesimo 1472⁶. È dunque più che verosimile che chiesa e campanile con le loro dotazioni facessero parte di un unico progetto risalente al 1470 circa.

La struttura del piccolo luogo di culto privato, esterno al castello e in asse con il torrione laterale d'ingresso, fu interessata da vari restauri soprattutto nel corso dell'Ottocento e del Novecento, in corrispondenza del passaggio delle proprietà thienesi. Nel 1816, infatti, dopo secoli, la linea dinastica principiata da Francesco *seniore*, fondatore di maniero e cappella, si esaurì con la morte dell'ultimo esponente Giovanni Battista Orazio Porto (1729-1816). Questi, lasciando le proprie sostanze a vari nipoti, destinò le pertinenze di Thiene al bergamasco Orazio Colleoni (1796-1848) che,

¹ Su Francesco Porto e la sua cerchia familiare si veda il capitolo III di questo studio.

² Marzari 1591, p. 147.

³ ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 210r.

⁴ "Ecclesia ista est lata et alta usque ad principium testudinis pedes sexdecim, longa pedes quadraginta et habet unam cubam quinquelateram; in ea altare unum consecratum; ipsa et consecrata est. Fenestras duas habet in cuba, duas in australi, omnes elegantes; tota testudinata est. Pavimentum et tectorium pulcrum habet ita ut nihil sit ei addere" (ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 210r; la trascrizione integrale, che si sofferma sulla dotazione di paramenti e arredi sacri, è in Gios 1992, pp. 147-148).

⁵ "[...] Abbiamo trovato un importante decreto comprovante la consacrazione dell'Oratorio; decreto che, sbiadito dal tempo, abbiamo fatto trascrivere e abbiamo munito della Nostra firma" (ACVPd, *Visitationes*, b. CLII, c. 360r – 8 gennaio 1920).

⁶ "MENTEM SANTAM SPONTANEAM ONOREM DEO ET PATRIE LIBERATIONEM MCCCCLXXII", in Scudella 1973, p. 12.

figlio di Alessandro e di Teresa Capra, nipote del conte Porto, avrebbe dovuto risiedere a Vicenza e associare al proprio cognome quello del prozio defunto⁷.

Se alcuni cambiamenti si ebbero fin dal principio del XIX secolo, quando la cappella mutò persino dedicazione, come attestano sia la mappa del catasto napoleonico del 1809 sia la visita del vescovo patavino Modesto Farina⁸, e si costruì il corpo di fabbrica a ridosso della parete a mezzogiorno dell'abside⁹, rifacimenti più consistenti si registrarono negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando sono documentati quelli commissionati da Guardino Colleoni (1846-1908), nipote del succitato Orazio, che si conclusero intorno agli anni Novanta del secolo. La ripresa fotografica effettuata da Alvise da Schio nel 1865, oltre a determinare un *sicuro terminus post quem* per collocare l'esecuzione dei lavori, testimonia della situazione di degrado che affliggeva allora l'oratorio¹⁰.

A cavallo tra settimo e ottavo decennio dell'Ottocento, Guardino commissionava ad un progettista la diffusa ristrutturazione della cappella. Benché i disegni progettuali conservati non riportino alcuna indicazione utile a far luce sull'identità del loro responsabile¹¹, si potrebbero forse ascrivere all'ingegnere Luigi Dalla Vecchia che, operoso nella seconda metà del secolo, nel 1870 progettava il nuovo palazzo municipale

⁷ *Disposizioni testamentarie...* 1816.

⁸ ASVi, *Catasto Napoleonico*, Foglio I, Mappa V, *Orti, case e giardini*, Comune di Thiene, 1809, Mappale 292, proprietà Porto sign. Orazio del fu Bernardino: "Oratorio intitolato a San Luca con poco cimitero". Questo stato di cose non muta in seguito e nel successivo catasto austriaco si riporta "Oratorio intitolato a San Luca con poco giardino e con cimitero" (ASVi, *Catasto Austriaco*, Foglio I, Mappa XXIX, *Distretto di Schio, Cantone di Thiene del Dipartimento del Bacchiglione*, 1848, mappale 292). La dedicazione all'Evangelista è attestata anche in ACVPd, *Visitaciones*, b. CXV, c. 325r – 28 aprile 1828.

⁹ ASVi, *Catasto Austriaco*, Foglio I, Mappa XXIX, 1813: si riportano le modifiche apportate alla cappella e alle adiacenze.

¹⁰ La foto, che riporta in calce la data e la firma dell'autore dello scatto, è in Da Schio, *Le persone memorabili...* (BBVi, ms. 3395), c. 402v.

¹¹ I progetti di *restyling*, riguardanti tanto l'esterno quanto l'interno della chiesa, prevedevano un rivestimento della facciata con lastre in marmo bianco e rosa e dello zoccolo dell'edificio in pietra di Piovene. Per il portale d'ingresso era previsto un affresco con la *Deposizione*, inquadrato da un arco ogivale decorato e con una croce al culmine. Anche il fastigio ogivale libero sarebbe stato ricoperto di un parato marmoreo impreziosito da corolle floreali stilizzate. Gli interventi progettati per l'interno vennero invece eseguiti per intero. I disegni si conservano in APCTTh, Colleoni, CT 1. Difficile risalire esattamente al nome del progettista. A complicare la ricerca ed i relativi riscontri è il fatto che l'archivio Porto-Colleoni-Thiene, conservato presso il castello di Thiene, è ordinato e dispone di appositi strumenti di corredo solo per i secoli precedenti e comunque non oltre i primissimi anni dell'Ottocento. Per la documentazione successiva a tale periodo il lavoro di ordinamento è, attualmente, ancora *in fieri* e si possono indicare soltanto delle collocazioni di massima delle carte.

di Thiene¹², appena discosto dalla chiesetta quattrocentesca, mentre di lì a qualche anno – 1876-1877 – avrebbe diretto, sempre per conto del Colleoni, i restauri della chiesa di Molina di Malo (sch. 11) e, in seguito, si sarebbe visto affidare dal nobiluomo alcuni ammodernamenti per il palazzo di città¹³. Non tutti gli interventi previsti furono condotti a termine: all'interno fu rinnovato il pavimento, si aprì, tra le due monofore dell'abside, un oculo così da conferire maggiore luminosità all'ambiente, si obliterarono poi, sotto dei finti costoloni a tortiglione dipinti quelli sottostanti in laterizio e si affrescarono, con un cielo stellato, le vele dell'abside; all'esterno si aggiornò in chiave neogotica la porta d'ingresso, con un frontone a ogiva che, bardato di croccanti foglie fiammeggianti e movimentato da una squisita modanatura a dentelli alternati, venne ad inglobare uno scudo torneario con lo stemma Colleoni. A questi diffusi rifacimenti tardo ottocenteschi, fecero seguito i restauri condotti tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del secolo scorso¹⁴.

Orientata, la cappella della Natività di Maria presenta una concezione di pianta e di alzati del tutto analoga a quella di altre consimili chiese della provincia berica, la cui fondazione, ugualmente riferibile a famiglie aristocratiche (sch. 10, 31), si scala cronologicamente di poco ma quanto basta perché si possa considerare la fabbrica thienese quale modello ispirativo.

¹² *Nostra corrispondenza...* 1870, p. 3

¹³ Per i lavori nella chiesa della Molina si rimanda alla sch. 11 di questo catalogo. Il 30 aprile 1883, Luigi Della Vecchia presentava al conte Guardino Colleoni il preventivo, corredato di disegno esplicativo, per chiudere con cristalli, montati su di un'intelaiatura di ferro battuto, le arcate della loggia verso il giardino al piano nobile del palazzo di città (APCTTh, Busta CXXXII, fasc. 830, *Progetto dell'ingegnere Cav. Luigi Dalla Vecchia per chiusura a cristalli della Loggia del Palazzo Gotico*). L'edificio in questione è palazzo Porto Colleoni, in Contrà Porti, celebre per avere ospitato, proprio nel cortile su cui si affaccia il loggiato tamponato dal Dalla Vecchia, il teatro 'all'antica', provvisorio e realizzato in legno su progetto di Sebastiano Serlio, in occasione del carnevale del 1539. Sul palazzo, uno degli esempi più felici in città di gotico fiorito di ascendenza lagunare, si vedano Barbieri 1987, pp. 25-26, sch. 13 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 447-449.

Il Dalla Vecchia fu professionista molto attivo nel secondo Ottocento, specie a Vicenza, dove varie sono le fabbriche che lo vedono coinvolto. L'ingegnere civile, nel 1853-1854, ricostruì in stile lombardesco il palazzetto affacciato sui giardini di Santa Corona, sorto al posto del demolito Oratorio dei Turchini di fondazione tardo quattrocentesca (Barbieri, Cevese, 2004, p. 540); nel 1869 curò il restauro di Palazzo Capra Clementi su Corso Palladio (Barbieri 1987, p. 46, sch. 10); nel 1875, dopo il suo abbattimento, progettò pure, sempre in città, il ponte San Paolo sul fiume Retrone (Barbieri, Cevese 2004, p. 658). Nella nostra prospettiva, data la prossimità stilistica delle due architetture, riveste poi più di qualche interesse il suo intervento nella riconfigurazione, in veste neogotica, della cappella della Santa Spina in Santa Corona, di cui diresse i lavori nel 1863 (Bevilacqua 1993, p. 74).

¹⁴ APCTTh, Thiene moderno, *Restauro 'Chiesetta Rossa'*.

Ad aula unica rettangolare e con abside poligonale, è scandita, sui fianchi come in facciata, da snelle paraste che si concludono in una fascia marcapiano sostenuta da una serie di archetti trilobati in terracotta percorsa da una serrata successione di losanghe e parallelepipedi alternati e chiusa in alto da un cordolo in terracotta a treccia, lungo i muri laterali, mentre da una mensola con un motivo a foglie sul prospetto principale. Qui tale fascia segna il passaggio al frontone ogivale a vela, in laterizio e con tre oculi, disposti a triangolo e delimitati da un'elegante ghiera lapidea a punta di diamante – la stessa che troviamo nel sottostante rosone¹⁵ – a racchiudere i mezzibusti che, molto consunti e pressoché ingiudicabili a causa della diretta esposizione agli agenti atmosferici, raffigurano al centro quello che un tempo doveva essere *Dio Padre* benedicente, mentre, a sinistra, *San Bartolomeo* e, a destra, *San Francesco d'Assisi*: figure la cui presenza è molto interessante anche per l'analisi della nostra ancona.

La prima menzione della pala risale, come già per la chiesa, alla visita pastorale del vescovo Barozzi, il quale, passando in rassegna le suppellettili sacre e le vesti liturgiche in dotazione della chiesetta, annotava la “cortina celestis ante iconem altaris”¹⁶. Nulla si aggiunge però sull'aspetto di tale ‘icona’, che ritroviamo poi citata, benché apparentemente assai diversa da come si presenta oggi, soltanto a distanza di secoli, nel volume della *Storia del territorio vicentino* dedicato al vicariato di Thiene da Gaetano Maccà (1815), dove l'autore, a proposito della chiesa della “Natività di Maria Vergine di casa Porto”, scriveva: “la qual Natività mirasi nell'altare scolpita in pietra a basso rilievo di gusto antico, e così pure è lo ornamento dello stesso altare”. Un clamoroso errore nella lettura dell'iconografia del manufatto che, ripreso da Francesco Sartori (1884), ha dato adito di recente a ricostruzioni volte a provare l'estraneità dell'ancona in esame rispetto al territorio vicentino e l'insostenibilità di una sua sistemazione *ab origine* nella cappella gentilizia dei Porto.

Mentre i visitatori vescovili tardavano a registrare la presenza del dossale, che venne ricordato unicamente a partire dal secolo scorso¹⁷, nelle sue perlustrazioni del

¹⁵ Lo stesso motivo decorativo incornicia rosoni ed oculi nella facciata di Lupia di Sandrigo (sch. 10) e tornava indentico, prima della sua demolizione, in quella dell'oratorio di San Francesco a Torri di Quartesolo (sch. 31).

¹⁶ ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 210r.

¹⁷ ACVPd, *Visitationes*, b. b. CLII, c. 360r – 8 gennaio 1920. Descrizioni minuziose della pala si trovano poi nelle relazioni stilate dal cappellano Antonio Maniero in previsione rispettivamente delle visite

Vicentino, l'ingegnere Vittorio Barichella (1838-1902) fece ripetutamente tappa presso il complesso monumentale di Thiene, riservando una speciale attenzione alla chiesa di cui rilevò esterni ed interni, tratteggiando schizzi di elementi architettonici e particolari d'arredo e riportandone le misure¹⁸. Dell'ancona lapidea riprodusse alcuni dettagli, ne annotò larghezza e altezza, compilò una breve descrizione comprensiva dell'identificazione delle figure rappresentate – ad esclusione del *San Bartolomeo* sulla sinistra –, ed elogiò il fatto che fosse “colorita cenere scuro con dorature benissimo intonata” (Barichella, *Ricordi d'architettura...*). Una finitura questa che, deplorata nella visita pastorale del 1920, quando “il trittico di pregio” veniva definito “sgraziatamente verniciato”¹⁹, sfalsa, di fatto, la nostra percezione del manufatto, non permettendo di afferrarne in pieno le specificità e la qualità dell'intaglio.

Resa nota frattanto da Sebastiano Rumor (1887) come opera di “puro stile lombardesco, ch'è forse uno dei più bei capi lavori di scoltura che posseda l'intera provincia”, veniva riferita da Giulio Fasolo (1929) alla “scuola dei Lombardo” mentre Licisco Magagnato (1952), pubblicandone l'immagine, l'assegnò, in via interlocutoria, ad un non altrimenti identificato “maestro padovano”. Ad affrontare in maniera più meditata la questione della sua paternità fu per primo Giangiorgio Zorzi (1959) che, facendo leva sulla supposta registrazione di Pietro Lombardo alla locale fraglia dei lapicidi nel 1470 – anno in cui s'immatricolava appunto un “Piero Lombardo del lago de Lugana”²⁰ –, inserì l'ancona in un possibile capitolo vicentino-thienese dello scultore di Carona, compreso tra la sua documentata attività padovana e il suo definitivo approdo lagunare. Subito accolta favorevolmente da Lionello Puppi (1960), la proposta è stata in seguito giudicata “impegnativa ma, al limite, plausibile” da Franco Barbieri (1992) e ripresa con maggior convinzione da Giuliana Ericani (1999), che ha posto in evidenza alcune non peregrine corrispondenze tra la nostra pala e altre opere del catalogo del Lombardo, come il Monumento funebre Malipiero ai Santi Giovanni e

pastorali del 1930 e del 1936 (ACVPd, *Visitationes*, b. CCII, c. 61 – 6 agosto 1930; ACVPd, *Visitationes*, b. CCIX – 29 novembre 1935).

¹⁸ Su di lui si veda la nota 1 alla sch. 16 di questo catalogo. Della “Chiesa Porto in Thiene ora Colleoni” si occupò a più riprese, dedicandole numerosi fogli del suo taccuino: Barichella, *Ricordi d'architettura...* (BBVi, ms. 2023) cc. 361-416, 505-507, 569-570 e 609-617.

¹⁹ ACVPd, *Visitationes*, b. CLII, c. 360r – 8 gennaio 1920.

²⁰ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), c. 43r: “m.º Piero lombardo del lago de Lugana [*sic*] intra nela fraya de murari et paga a m.º Martino gastaldo [...] soldi adi III de marzo 1470”.

Paolo, realizzato tra 1463 e 1474-1475, cui rinvierebbero sia l'impianto strutturale sia il fregio vegetale con corolle dischiuse alternate a boccioli serrati, che troviamo nella trabeazione della tomba veneziana e nella base del dossale di Thiene²¹. L'ipotesi di Zorzi è stata invece esclusa con risolutezza da Matteo Ceriana (2005) che, per nulla persuaso circa l'eventuale iscrizione di Pietro Lombardo alla corporazione di mestiere berica, nega ogni coinvolgimento dello scultore nell'impresa qui discussa²². Nuove prospettive attribuzionistiche si sono infine delineate negli ultimi anni con le tesi di laurea di Elisabetta Ceolon (2001-2002) e di Marta Canale (2011-2012), negli studi delle quali, partendo dalle incongruenze nelle testimonianze relative all'altare e al ritardo con cui le fonti danno conto della sua presenza in loco, si è affacciata l'idea dell'estraneità del manufatto rispetto al contesto berico e di un suo arrivo a Thiene, al seguito dei Colleoni, soltanto nell'Ottocento inoltrato, nell'ambito dei summenzionati lavori di restauro intrapresi dal conte Guardino, che, ad esempio, fece traslare, dal camposanto di Cortenuova all'oratorio dell'Alto Vicentino, il monumento funebre della cugina Teresa Colleoni (1821-1842), scolpito dal ravennate Gaetano Monti²³.

In vero però, nonostante la contraddittorietà di certe attestazioni, *in primis* quella del Maccà (1815) che lascerebbe pensare ad una pala con scolpita la *Natività di Maria*, dedicataria della cappella, e gli scarni dati ricavabili dagli atti visitali, l'ancona si mostra morfologicamente del tutto compatibile con la locale produzione scultorea dell'ultimo quarto del Quattrocento, rispetto alla quale, anzi, sembra avere svolto la funzione di importante prototipo di riferimento, come pure fu per l'oratorio thienese che influenzò – lo si è visto – l'architettura della parrocchiale di Lupia di Sandrigo, edificata a spese dei nobili Dal Toso (sch. 10), e venne praticamente replicata nella demolita cappella di San

²¹ Per il monumento sepolcrale Malipiero si veda ora A. Markham Schulz in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo...* 2012, pp. 136-140, sch. 26.

²² Matteo Ceriana (2005, p. 520) ritiene che il “Piero lombardo del lago de Lugana” della matricola vicentina possa indentificarsi con “un coevo Pietro di Giovanni”, rammentato quale testimone soltanto in un atto notarile del 22 marzo 1507 citato da Zorzi 1926, p. 241. Tale attestazione è giudicata implicitamente un po' troppo avanzata, rispetto all'anno 1470, da Anne Markham Schulz 2010, p. 340, la quale pare per altro essere più possibilista sull'ipotesi di riconoscere in Pietro Lombardo il “Piero” luganese della fraglia vicentina.

²³ La traslazione è rammentata dall'iscrizione incisa su una lastra di marmo scuro e murata sopra l'arca su cui giace, esangue, la giovane contessa: “MONVMENTVM HOC / A VINCENTIO ET OLIMPIA COMITIBVS COLLEONI / DICATVM / THERESIAE SVAE VNIGENAE SVAVISSIMAE / INOPINA MORTE PRAEREPTAE / KAL. AVG. MDCCCXLII / GWARDINVS EX AEDEM GENTE / BERGAMO HUC TRANSFERRI CVRAVIT / AN. MDCCCLXXXVII” (Rumor 1887, p. 27). Sullo scultore Gaetano Monti (1776-1847) si veda Fanti 2012, pp. 261-263

Francesco a Torri di Quartesolo, voluta da Giovanni Francesco di Simone Porto, nipote del Francesco *seniore* fondatore della chiesetta di Thiene (sch. 31). Gioverà a questo punto rammentare come proprio le fabbriche testé menzionate, non a caso legate alla medesima cerchia familiare, ospitassero entrambe delle pale plastiche fra loro consimili e affini pure a quella di Thiene tanto che per spiegare l'assoluta consentaneità fra la cuna del dossale in esame e quelle lupiese (sch. 10) e, soprattutto, quartesolana (sch. 31), la Ceolon si vede costretta a immaginarne una esecuzione ottocentesca al fine di “rendere monumentale un'opera che altrimenti sarebbe stata priva di elemento tipico delle pale del XV secolo” (2001-2002, p. 113).

Sarà dunque bene ribadire, in questa sede, la indiscutibile pertinenza del manufatto all'edificio chiesastico che l'accoglie, confermata, tra l'altro, dalla scelta di rappresentare, ai lati della *Vergine con il Bambino, San Bartolomeo* – in passato erroneamente confuso con San Luca²⁴ – e *San Francesco*, riproposti pure negli assai dilavati busti degli oculi in facciata ma soprattutto protettori del donatore della chiesetta, Francesco *seniore*, e di suo padre Bartolomeo di Battista.

Anche per la paternità delle sculture non sarà inutile fare un passo indietro recuperando, almeno in parte, l'*avance* in favore di Pietro Lombardo. Candidato fin troppo nobile, forse, ma convocato non del tutto avventatamente data la commissione prestigiosa, giungente da un ricchissimo quanto influente personaggio della vita vicentina di quegli anni. Come segnalato dallo Zorzi (1959), si ha qui l'impressione, in effetti, “di trovarci di fronte a un artista lombardo di grande levatura”. In questa direzione vanno anche le successive puntualizzazioni del Barbieri (1983, 1984, 1992) che non ha mancato di insistere sull'elevata capacità di orchestrare sapientemente lo spazio e i rapporti proporzionali fra le varie figure, poggianti su di un unico piano inclinato che confluisce, come pure le pareti dei tre vani, verso un punto di fuga centrale e comune cui non si sottraggono nemmeno le volte soffittate a botte e percorse da una trama di lacunari che via via decrescono – specie nella nicchia di mezzo – lungo linee convergenti a raggiera. Una capacità, per molti aspetti, inusitata in terra berica e tale da fare dell'esemplare qui presentato, nel campo del frequentato tema della pala plastica

²⁴ All'origine della confusione stanno la dedicazione all'Evangelista con cui la cappella gentilizia viene registrata nei catasti napoleonico e quindi austriaco al principio del XIX secolo (si veda qui la nota 8) e nella visita pastorale del 28 aprile 1828 (ACVPd, *Visitationes*, b. CXV, c. 325), nonché la presenza in chiesa di alcune reliquie di San Luca (ACVPd, *Visitationes*, b. CXXXII, c. 319 – 9 agosto 1888).

d'ascendenza padovana, un vertice a livello locale: la più "intelligente decantazione" dell'epifania donatelliana nella città del Santo che era consentita "in territorio periferico" (Barbieri 1984).

La *Vergine*, potente nel suo dominante isolamento, ha il capo coperto da un velo ed è avvolta in un ampio mantello che, appuntato sul *decolleté* con un fermaglio, si apre sul sottostante abito increspato sul busto da insistite piegoline e stretto da una cinta posta sotto i seni. Sulla sua gamba destra siede il *Bambino*, con il viso paffuto e delineato da ciuffi svirgolati e dorati nei restauri ottocenteschi come pure l'apotropaica collanina di corallo che tiene legata al collo. Il piccolo Gesù, sorretto amorevolmente dalla madre che ne bilancia la torsione verso destra, indirizza la propria benedizione a *San Bartolomeo*, santo onomastico del padre del più che probabile committente dell'opera. Il Santo, chiuso nella sua nicchia, ha i tratti di un uomo maturo, una folta zazzera e una barba spessa; in mano tiene il libro e il coltello, allusione al martirio subito; dalla sua tunica plissettata e, di fatto, annullata sotto il copioso mantello, ammaccato da falde di consistenza cartacea, spuntano i piedi con calzari all'antica accortamente scorciati. Sulla destra, un *San Francesco* imberbe, indossa un lungo saio percorso da pieghe tendenzialmente più tirate rispetto al santo apostolo, ma che si increspano in corrispondenza del ginocchio leggermente flesso, aderendo alle membra sottostanti e mettendole in evidenza. La cuna di coronamento, che non va esente da un certo gigantismo, analogamente a quanto si riscontra anche negli esemplari di Lupia di Sandrigo (sch. 10) e di Torri di Quartesolo (sch. 31), ospita il mezzobusto dell'*Eterno benedicente*, "terribile e corusco" (Ericani 1999): il suo volto allungato è incorniciato da una capigliatura ipertricotica con boccoli a cavaturaccioli che scendono lungo i profili del viso sino a distendersi sulle spalle e a confondersi con le copiose ciocche serpeggianti della barba. Sul fondo, tra sbuffi di nuvole risolte come delle onde sfuggenti, gli fanno da corteggio quattro testine angeliche fra corte ali serrate, ciascuna con una differente attitudine e un diverso orientamento dello sguardo, come i cherubini nel fregio dell'alta trabeazione.

La reale e ineludibile eccezionalità di questa pala, più volte rilevata dalla critica, non può – l'abbiamo visto – spiegarsi con un suo approdo alla sua sede attuale da altra località nell'Ottocento. Proprio questa sua unicità invita altresì a riflettere sull'identità del suo possibile responsabile. Dal punto di vista stilistico, è sì giusto evidenziarne la

prossimità alla cultura lombarda ma si deve contestualmente tenere presente una specifica e cruciale influenza di Padova e della lezione di Donatello: influenza senza dubbio essenziale, sempre nell'oratorio di Thiene, tanto per iconografia quanto per le soluzioni tecniche adottate – il rilievo a stacciato –, pure nell'*Engelpietà* della lunetta sopra la porta della sacrestia (fig. 453)²⁵. Per quel che riguarda più da vicino la pala, come già non sfuggiva alla Ericani (1999), calzanti analogie formali si colgono, in terra veneta, nelle opere dell'*entourage* di Pietro Lombardo. Ai pertinenti confronti suggeriti dalla studiosa, se ne possono aggiungere altri, forse anche più eloquenti. Più ancora che con i lavori del maestro, infatti, i *Santi* laterali di Thiene si leggono bene con le prove di quei collaboratori che appaiono più legati alla scultura lombarda a cavaliere tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento e al lessico di un Francesco Solari o di un Martino Brenzoni²⁶. È questo il caso dei profeti sui pannelli marmorei del tramezzo del coro nella basilica veneziana di Santa Maria dei Frari, attribuiti alla bottega del Lombardo e scolpiti fra il 1468 e il 1475 e dunque nello stesso torno di anni in cui veniva verosimilmente messa in opera la nostra pala. Nella figure di tre quarti dei profeti lagunari troviamo analoghe tipologie facciali, segnate da sopracciglia cespugliose inarcate sopra occhi ben distanziati – come nel nostro *San Bartolomeo* –, da bulbi oculari che sprofondano nella struttura scheletrica del cranio ossuto – come nel nostro *San Francesco* –, nonché gli stessi panneggi acciaccati in pieghe aspre ed essenziali e, infine, le stesse grandi mani nocchierute e percorse da vene in rilievo (fig. 564).

In assenza di dirimenti indizi documentari, la sottolineatura di tali, ulteriori affinità stilistiche non fa che accreditare la validità delle prime letture critiche avanzate e delle coordinate da esse tracciate entro cui trovano adeguata collocazione sia l'ancona in esame, con i suoi forti accenti padovani, sia il suo artefice, con la sua estrazione lombardo-veneta.

²⁵ Per questa scultura che attesta la fortuna del tema del *Cristo passo* assistito da angeli in contesti diversi da quelli dei tabernacoli, si rimanda al capitolo III di questo studio.

²⁶ Per Francesco Solari si vedano Morscheck 2007, pp. 134-135, Cavazzini 2013, pp. 59-70 e Morscheck 2013, pp. 71-85 con bibliografia precedente. Su Martino Benzoni si veda invece Cavazzini 2004, pp. 140-151.

30. Torrebelvicino

Scultore padovano

Cristo passo

pietra tenera, 80 × 120 cm

ultimo quarto del XV secolo

Torrebelvicino, chiesa di San Lorenzo, esterno, ingresso laterale

Bibliografia: Elenco dei principali monumenti... 1881, p. 38; Garzaro 1997, p. n.n.; Ericani 1999, p. 54; Garzaro 2000, pp. n.n.; Montagna 2004; *All'ombra del campanile* 2009-2010, p. 487.

Sopra il piccolo portico laterale destro, all'esterno della parrocchiale di Torrebelvicino, a nord della provincia di Vicenza salendo verso il Pasubio, un altorilievo in pietra tenera, che raffigura il Cristo passo sorretto da due angeli, è collocato entro una lunetta dall'insolita forma poligonale. Non meno inconsueta è la posizione, ai lati del gruppo principale dell'*Engelpietà*, di due piccole formelle con figurine alate reggenti gli strumenti della Passione. Analogamente ad altri esemplari censiti nel presente studio, non è irrealistico immaginare che esso costituisse l'elemento decorativo di un tabernacolo eucaristico. Lo stesso tema rappresentato, del resto, non disdice a una simile ipotesi, confermata per altro dal fatto che, come già attesta la breve relazione della visita pastorale compiuta il 24 aprile 1518, dei quattro altari nel piccolo tempio turritano, uno era intitolato proprio al Corpo di Cristo¹.

La chiesa, di origine remota e dedicata a San Lorenzo, nacque come cappella della pieve di Santa Maria di Pievebelvicino da cui, nel tempo, si rese autonoma continuando tuttavia a condividere con essa e con le altre curazie dell'antica matrice la soggezione al monastero delle benedettine di San Pietro in Vicenza che, in virtù di un privilegio vescovile, esercitava il diritto di giuspatronato sulle parrocchie della Val Leogra nominandone i rettori. Registrata come parrocchiale e collegiata nelle *Rationes decimarum* del 1297 e del 1303², venne ricostruita verso la fine del Quattrocento e quindi consacrata, come documentava un'iscrizione un tempo murata all'interno della chiesa, il 14 ottobre del 1505 da Donato Righi, vescovo di Veglia – l'odierna Krk, in

¹ ACVVi, *Visitationes*, b. 1/0553, c. 112v.

² *Rationes decimarum...* 1941 pp. 234-235, 276-277.

Croazia – e originario di Torrebelvicino³. Vari rifacimenti e modifiche interessarono poi l'edificio nei secoli seguenti, mentre l'assetto attuale, che ha mutato pure il primitivo orientamento della fabbrica la cui facciata era rivolta a mezzogiorno e non, come oggi, a nord-ovest, è frutto della radicale ristrutturazione di stampo vagamente neoclassico, avvenuta durante la seconda metà dell'Ottocento. Importanti interventi di restauro degli interni ed esterni furono infine realizzati tra il 1993 e il 1996: in quell'occasione, il nostro rilievo fu oggetto soltanto di una semplice pulitura superficiale⁴.

In effetti, il *Cristo in pietà*, nonostante l'esposizione in esterno, si presenta in buone condizioni conservative e preserva pure tracce della finitura policroma, specie nell'angelo alla destra di Gesù. La destinazione e la sede odierne non sono ovviamente quelle primitive e dovrebbero risalire alla rifabbrica ottocentesca. Come accennato, l'altorilievo era forse parte di un altare della chiesa e in tale prospettiva parrebbe offrire argomento a qualche utile considerazione la visita pastorale del vescovo Michele Priuli il quale, il 13 maggio 1580, trovava, appunto, sopra l'altare laterale, un “signum Pietatis et foramen in muro” chiuso da una “porticula inscripta Humani Generis Redemptor”, che stabiliva di rimuovere onde provvedere ad un nuovo sportello, disponendo inoltre di riporre, nella retrostante nicchia, una volta foderata, gli “olea Chrismatis infirmorum”⁵.

Nel contesto della scultura protorinascimentale berica, il rilievo in esame è pezzo di prim'ordine e di non comune forza, specie per la sua asprezza risentita e lontana dalla plasticità del polittico Pojana nel tempio francescano di San Lorenzo a Vicenza (sch. 32), evocato da Giuliana Ericani quale prototipo della variante turritana (1999). Alla storia dell'arte, che per prima l'ha studiata, si devono alcune importanti osservazioni funzionali a meglio contestualizzare stilisticamente l'opera, la cui segnalazione come antica terracotta nell'*Elenco dei principali monumenti* della provincia berica (1881), generò un equivoco probabilmente all'origine dell'attribuzione alla “scuola di Luca della Robbia” suggerita nell'Inventario diocesano del 1913⁶: ultima attestazione, questa,

³ Faccioli 1804, vol. III, p. 313 vi leggeva il millesimo 1500. Maccà 1814, vol. X, p. 260; Mantese 1967a.

⁴ Debbo tale precisazione alla cortesia del supervisore di quei lavori, l'architetto Agostino Toniolo, che ringrazio.

⁵ ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 37r.

⁶ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Recente, San Lorenzo di Torrebelvicino, *Inventario e catalogo – 30 luglio 1913*: “In questa chiesa esiste sopra il piccolo atrio della porta laterale un *Ecce Homo* in bassorilievo sostenuto da due Angeli che si vuole sia della scuola di Luca della Robbia”.

prima della telegrafica nota di Nico Garzaro (1997) che, precede di poco, la puntuale analisi della Ericani (1999). Oltre a consonanze, per lo più di carattere iconografico e di tecnica esecutiva, con la *Pietà* della chiesa veneziana dei Gesuati, riferita ora a Pietro Lombardo ora a Bartolomeo Bellano e quindi ricondotta a Giovanni Buora⁷, la studiosa vi ravvisa giustamente un ambito di derivazione patavina e una tornitura di volumi e forme più rotondeggiante di stampo lombardo non del tutto immune da certe suggestioni dei modi della cerchia di Antonio Rizzo, che non a caso trascorse un periodo di formazione – collocabile nella prima metà del sesto decennio del Quattrocento – nella città euganea⁸.

Quanto agli efebi riquadrati alle estremità, nudi e con le *Arma Christi*, al di là del pur istruttivo accostamento ai putti scolpiti nei pilastri dell'altare del Santo (Ericani 1999), gioverà soffermarsi sul persuasivo suggerimento di Garzaro (2000) per una ricomposizione 'virtuale' dell'originaria *facies* del rilievo, segnato oggi da una disposizione delle parti piuttosto arbitraria. Le linee di frattura che si riscontrano tra la sezione centrale e quelle laterali, insieme alle modanature che incorniciano i giovani alati e senza veli e sono incongruamente troncate nella parte superiore, sono segni evidenti di una ricollocazione, avvenuta con ogni probabilità nell'Ottocento, che ha tenuto in considerazione soltanto l'esiguo spazio disponibile tra la sommità dell'arcata del portico e la finestra, rispettivamente sotto e sopra la nostra lunetta. L'impaginazione originaria poteva essere analoga a quella del tabernacolo Curti (sch. 28), con il *Cristo in pietà* in alto, ad occupare due terzi dell'ancona, e, in basso, ai lati della porticina della custodia per le sacre specie, i rilievi con i due putti reggenti il flagello e la lancia, quello di sinistra, la croce e i chiodi, quello di destra.

Contrariamente a quanto affermato – in maniera fin troppo ingenerosa – da Giuliana Ericani (1999), che ne stigmatizzava la qualità non elevata, il manufatto appare tra gli esempi più cospicui nel panorama scultoreo tardo quattrocentesco locale, nel quale, la sua fattura e la sua indubbia potenza espressiva stentano a trovare immediati e stringenti riscontri. Anche per questo l'opera rispecchia bene la felice congiuntura di Torrebelvicino in quel torno d'anni. Con il passaggio di Vicenza e dei suoi distretti

⁷ L'*Engel Pietà* dei Gesuati, assegnata a Pietro Lombardo da Paoletti 1893, p. 195 e al Bellano da Bettini 1931, pp. 85, 90, è stata infine attribuita al Buora da Munman 1979, p. 23.

⁸ Markham Schulz 1983, pp. 6-7.

sotto il controllo veneziano a inizio Quattrocento, lo sfruttamento dei giacimenti metalliferi di cui l'area era ricca si fece intenso, diventando fonte di benessere e di lavoro per la popolazione e favorendo lo sviluppo di numerose attività artigianali nonché l'insediamento in loco, seppur per un breve periodo, di un'importante stamperia ad opera di Giovanni Leonardo Longo, sacerdote e tipografo, giunto nel 1477 a Torrebelvicino quale rettore della chiesa di San Lorenzo⁹. Questa e altre presenze, non ultima quella del turritano Donato Righi titolare di un prestigioso beneficio ecclesiastico legato ad una sede vescovile non certo residenziale come quella di Veglia, data l'occupazione ottomana nell'Alto Adriatico, tratteggiano un peculiare bacino cui attingere per individuare i potenziali committenti dell'altorilievo.

⁹ Originario di Treviso, Giovanni Leonardo Longo, noto anche come Zuan Lunardo Longo o di Ca' Longo (notizie, metà del XV secolo – post 1482), è figura di un certo rilievo nella storia dell'incunabolistica italiana. Tipografo e stampatore attivo tra Veneto e Trentino, impiantò nel piccolo borgo di Torrebelvicino una tipografia dove impresse di sicuro una prima edizione quale la *Scala Paradisii* di San Giovanni Climaco e, forse, il *Memoriale di confessione gentile* del frate servita Galvano da Padova. Dall'Alto Vicentino, il Longo si trasferì quindi a Trento, concludendo il suo percorso umano e tipografico nella città vescovile. Su di lui si veda Puttin 1980.

31. Torri di Quartesolo

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Pala d'altare

1482, datato

pietra tenera, cm 200 × 300

Torri di Quartesolo, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, coro

Iscrizioni: “EC/O SI/M I/IAI ERI/FAS / EF I/ITA”, sul libro tenuto aperto dal Padre Eterno; M CCCCLXXXII, alla base del trono della Vergine.

Bibliografia: Ferrari, Mazzarol 1981, pp. 140, 151; *La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 234; *Il Veneto paese per paese...*, vol. V, 1982, p. 301; Barbieri 1983, p. 22; Barbieri 1984, pp. 32-33; Dani 1984b, pp. 490, 516; Barbieri 1992, 562-563; Rigon 1992, pp. 15-17; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 526; Barbieri 2002, p. 83; *All'ombra del Campanile...* 2009-2010, p. 179.

La grande pala in pietra tenera policromata, rappresentante la *Madonna con il Bambino in trono*, accompagnata, ai lati, dai *Santi Francesco e Gerolamo* e dalla figura dell'*Eterno* che benedice dall'alto della lunetta, è addossata alla parete di fondo del coro nella parrocchiale dei Santi Gervasio e Protasio di Torri di Quartesolo, pochi chilometri a est di Vicenza, sulla strada per Padova. Interamente ricostruita nel secondo dopoguerra, dopo che i bombardamenti alleati l'avevano distrutta il 24 aprile 1945, la chiesa sorge sull'area dell'Oratorio gentilizio di San Francesco, già proprietà della famiglia Porto, fondato nel 1477 con disposizione testamentaria del conte Giovanni Francesco¹, alla volontà del quale si diede immediato seguito tanto che nel luglio del

¹ “In Christi nomine Amen. Anno Domini ab ipsius nativitate millesimo quadringentesimo septuagesimo septimo, Indictione X die mercurii sexto mense augusti Vincentie in sindacaria sancti Stephani in domo habitationis infrascripti Zanfrancisci testatoris [...] Item legavit, iussit et ordinavit quod de bonis suis per infrascriptos ipsius testatoris fratres et nepotes fiat et fieri debeat et construi debeat una ecclesia cum una caminata pro habitatione presbiteri de bonis ipsius testatoris idonea et conveniens et secundum voluntatem ipsorum fratrum et nepotum suorum in quidam sedimine ipsius testatoris posito in villa Turrium Quartesoli ex opposito broili dicti testatoris versus mane, apud stratam Vincentie et quod pro dote ipsius ecclesie dentur et assignentur de bonis ipsius testatoris tot bona sive affectus ex quibus percipiantur sive percipi possent singulis annis ducatos decem auri de reddito pro substentatione et victu unius sacerdotis qui celebret et celebrare debeat in ipsa ecclesia ad voluntatem instantiam et requisitionem dictorum infrascriptorum fratrum et nepotum ac nobilium de Portis et cum hac conditione et lege quod dicti fratres et nepotes ipsius testatoris de Portis habeant et habere debeant et intellegantur ius patronatum dicte ecclesie et si quo tempore in et super dicto iure patronatu eiusdem fratribus et nepotibus inferretur aliqua lis controversia vel perturbatio per aliquem vel aliquos spirituales sive temporales quovis gradu nomine et dignitate fuerint quod dicta bona sive affectus reverterentur libere et sine aliqua contradictione ad infrascriptos fratres et nepotes ipsius testatoris sive eorum descendentes habentes et tenentes possessiones in dicto loco de Quartesollo; et cum hac insuper conditione pacto et legato quod de et super ipsius bonis sive affectibus pro dote ecclesie et sostentatione vite presbiterum in ea celebraturi non possit

1483, Alvise del fu Simone Porto, fratello di Giovanni Francesco, nello stabilire una donazione in favore della cappella poteva definirla “noviter per nobiles de Portis constructe”². Proprio agli arredi dell’edificio quattrocentesco apparteneva l’ancona in esame che, stando al millesimo riportato sulla pedana del trono della Vergine, venne messa in opera nel 1482. Sin dal principio era sistemata sull’altare – per oltre un secolo l’unico della chiesa³ – a ridosso dell’abside poligonale che s’apriva a nord dell’aula, secondo un impianto del tutto analogo a quello di altre fabbriche del Vicentino, coeve e ugualmente riconducibili ad una committenza aristocratica, quali la parrocchiale di Lupia di Sandrigo, rifondata dai nobili dal Toso (sch. 10), o la cappella del castello di Thiene, eretta, sempre per volere di un esponente del lignaggio da Porto: Francesco di Bartolomeo (sch. 29). Come negli edifici testé richiamati, e specialmente in quello thienese, anche l’oratorio di Torri di Quartesolo presentava uno slanciato prospetto in laterizio, diviso in tre sezioni da snelle paraste, concluse da una fascia ad archetti pensili goticeggianti, sopra cui s’impostava il frontone ogivale a vela alleggerito da almeno due oculi, che ben scorgiamo nell’inedito schizzo dell’ingegnere Vittorio Barichella e nella foto, altrettanto inedita, che il professionista e scrittore d’arte berico inserì a corredo dei suoi appunti manoscritti. Le immagini documentano lo stato della chiesetta

modo aliquo forma vel ingenio per aliquem seu aliquos quovis gradu nomine et dignitate fuerint tam spirituales quam temporales imponi aliqua collecta decima vel aliud quodlibet gravamine sive onus ex eis vel pro ipsis bonis solvendum set ipsa bona libere et expedire ac integraliter sine aliqua dimicatione vel alio onere remaneant pro victu et sustentatione presbiterorum dicte ecclesie [...] Item quod dictum ius patronatum predictae ecclesiae construende aliquo modo forma vel ingenio vendi alienari vel aliter renunciari non possit extra familiam de Portis sed ipsum perpetuo remanere voluit, iussit et ordinavit in ipsa familia et in ipsos nobiles de Portis precipue habentes, tenentes et possidentes possessiones de Quartesollo [...] Ceterum que ipse testator exstimat et arbitravit se propter suprascriptum testamentum esse satis de bonis ex quibus testari potest stantibus testamentis et fideicommissis precessorum suorum videlicet spectabilis domini Francisci senioris de Portis et domini Simonis eius testatoris de Portis attento etiam quia quasi tota possessio de Quartesolo fuit de bonis quondam domini Francisci senioris qui ea simul cum reliquis bonis suis subiectis fideicommissio et conservarentur in familia nobilium de Portis ex linea masculina [...]” in APCTTh, *Pergamene*, Mazzo I, fasc. 10, cc. 56r-60v, in part. 56v-57v.

² ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anni 1483-1484, vol. 48, alla data 29 luglio 1483. Un ampio stralcio del documento è trascritto in Ferrari, Mazzarol 1981, p. 140, nota 93. Per i legami di parentela tra Giovanni Francesco e Alvise o Luigi da Porto, entrambi figli di Simone di Battista da Porto e di Pietra Verlatto, si veda Da Schio, *Persone memorabili...* (BBVi, ms. 3395) cc. 355v-356r, tav. XVI.

³ Solo a partire dalla visita pastorale del cardinale Marcantonio Bregadin, il 17 luglio 1641, è attestata la presenza in chiesa di un secondo altare dedicato a San Carlo Borromeo (ACVVi, *Visitationes*, b. 8/0560, c. 128r).

poco prima del “vandalico restauro ed ampliamento”⁴ operati nel 1870. All’epoca la cappella era stata ceduta dai discendenti da Porto alla Comunità quartesolana che, lasciando inalterato il coro e con esso il nostro polittico, procedette alla demolizione delle strutture restanti onde adibirla a parrocchiale, ampliandola per renderla più rispondente alle esigenze di una costante crescita demografica, dopo l’abbandono della vecchia chiesa del paese, ormai fatiscente e pericolante (sch. 32).

Nonostante le non poche e spesso penose traversie subite e i rifacimenti intervenuti a più riprese a modificare radicalmente – anche durante l’ultimo secolo – l’assetto dell’edificio che la ospita, l’ancona è giunta a noi in un più che soddisfacente stato di conservazione. Smontata in blocchi dopo l’ultimo conflitto mondiale, come testimoniano le istantanee del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza ai Monumenti di Palazzo Ducale a Venezia, rimaste inedite (figg. 565-567)⁵, essa presenta ancora una diffusa finitura policroma, benché parzialmente alterata da pesanti ridipinture (Rigon 1992). Rispecchiando la sua sistemazione originaria che, come s’è visto, venne salvaguardata pure nella ricostruzione ottocentesca, mentre a metà del Novecento si era profilata l’ipotesi di collocarlo nell’ultima cappella laterale sulla sinistra della navata⁶, il dossale figura ancora oggi murato, dietro l’altar maggiore, alla testa dell’abside di fattura recente e realizzata nel 1977 insieme al presbiterio⁷.

Lo schema compositivo, di sicura ascendenza padovana, è analogo a quello di molti altri esemplari nella provincia berica. Come di consueto, l’ancona si articola a mo’ di tempietto, sovrastato da un architrave con un elegante fregio a girali vegetali abitati

⁴ Barichella, *Ricordi d’architettura di Vicenza...* (BBVi, ms. 2023), cc. 554-557, la citazione è ripresa dalla c. 554 del taccuino. Come c’informa lo stesso Barichella, autore della fotografia fu Almerico da Schio. Alle cc. 540-541 del suo manoscritto, il professionista vicentino riporta il rilievo della chiesa di Torri da lui effettuato, prima della demolizione, l’8 novembre 1857. Su Vittorio Barichella si veda la nota 1 della sch. 16 di questo catalogo.

⁵ Le fotografie sono contrassegnate dal numero di negativo R 68 e comprendono anche quelle relative al tabernacolo di Torri di Quartesolo (sch. successiva). Tutte riportano l’indicazione topografica errata di “Vicenza, Ch. S. Agostino”. Copia di questi scatti si conserva presso l’archivio di Franco Barbieri che ringrazio per avere messo a mia disposizione questo materiale.

⁶ ACVVi, *Arte Sacra*, b. 8, prot. n. 1954/065. Mentre il parroco di Torri di Quartesolo, don Giacomo Antoniazzi, sosteneva le ragioni dello spostamento del trittico, troppo piccolo per rimanere dietro l’altare maggiore e poco accessibile, in quella collocazione, ai fedeli, la Commissione d’Arte Sacra della curia vicentina era di altro avviso e preferiva che “il gruppo rimanesse dove si trova: 1° perché in tale posto è più decorosamente sistemato (è meglio valorizzato) e 2° perché l’immagine della Madonna non è di un tipo che possa attrarre e suggerir devozione, anzi il Bambino completamente nudo potrebbe riuscire meno adatto alla devozione popolare; ora, visto da lontano, il particolare della nudità sfugge”.

⁷ Ferrari, Mazzarol 1981, pp. 151-153.

da uccellini su cui s'impone la *chuna* che, qui decisamente sovradimensionata e chiusa in alto da un'anfora con manici ansati e coppa baccellata, accoglie il mezzo busto di *Dio Padre* benedicente, attorniato da testine angeliche con le bocche aperte in atto di cantare, e intento a reggere nella sinistra il libro delle Sacre Scritture, sulle cui pagine, a prescindere dall'antica grafia e dalle imprecisioni epigrafiche cui vanno aggiunte le riscritture, assai approssimative, effettuate nei ritocchi susseguitisi nei secoli, si può leggere la tradizionale frase: "Io sono la via, la verità, la vita". In palese disaccordo con la "fonte ispirativa clamorosamente padovana" (Barbieri 1984), nel registro inferiore va in scena una composizione paratattica e, venuta meno l'idea 'moderna' di un campo unificato, si opta per una soluzione 'arcaizzante' a scomparti separati, ben individuati e pressoché incomunicanti tra loro. Oltre alla netta cesura in tre settori distinti, nelle diverse parti si avverte anche una differente concezione spaziale con la *Madonna* al centro, inserita in un ambiente dalla marcata prospettiva a cannocchiale che la rende di fatto avulsa dai Santi laterali, i quali, dal canto loro, sono accolti entro nicchie absidate concluse, sui catini, dal *pecten*. Nell'insieme non perfettamente armonizzato, a fronte di un *Eterno* enorme e di una *Vergine* non meno eccedente nelle proporzioni che obbediscono ancora a criteri gerarchici di stampo medievale, risultano fin troppo minute le figure del titolare della cappella, *San Francesco*, con il libro e la croce, e di *San Gerolamo*, che secondo un tipo iconografico squisitamente veneziana e abbastanza diffuso anche nella Terraferma veneta, regge il modellino di una chiesa che sembra, fra l'altro, evocare l'antica *facies* dell'oratorio da Porto. Entrambi sono rivestiti di panneggi dalle linee alquanto schematiche, che cadono più sciolte nel saio del Poverello d'Assisi, sottolineandone, seppur blandamente, il ginocchio destro flesso, mentre nella tenuta cardinalizia del Padre della Chiesa, alle più inamidate pieghe verticali e parallele della lunga veste color salvia, si contrappone il disporsi appena più articolato delle falde della soprastante cappa purpurea, spesse e dall'andamento spezzato.

Rilevato come lavoro "di pregio" nella visita pastorale di Antonio Feruglio nel 1904⁸, il trittico venne poi minutamente descritto nell'*Inventario e catalogo* diocesano, compilato per la sua parrocchia da don Bortolo Plichero, parroco a Torri dal 1900 sino

⁸ ACVVi, *Visitationes*, b. 24/0576, c. 522 (13 settembre 1904).

al 1952⁹. A renderlo noto, con un'attribuzione incontrollabile quanto poco verosimile, ma ciò nonostante destinata a un'inspiegabile fortuna bibliografica (*La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 234; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 526; *All'ombra del Campanile...* 2009-2010, p. 179), furono Augusto Ferrari e Sandro Mazzarol (1981) che lo riferirono a Francesco Garelli, enigmatico lapicida figlio dell'assai più noto Nicolò da Cornedo (sch. 32). Franco Barbieri (1983; 1984; 1992), senza nascondere perplessità legittime e condivisibili sulla paternità del Garelli *junior*, giudicò l'ancona una "variante artigianale" del 'nobile' prototipo costituito dal donatelliano altare del Santo, mentre Aristide Dani (1984) suggerì di guardare alla cerchia di Angelo di Giovanni da Verona, cui ricondusse pure la pala scultorea nel chiostro di San Francesco a Schio (sch. 25).

Ambedue gli studiosi colgono, per aspetti diversi, nel segno poiché se per un verso è ineccepibile la sottolineatura dell'influenza esercitata a Torri dai testi fondativi della rinascenza euganea in scultura, per l'altro non è meno corretto rilevare come si colga qui traccia di certe asprezze di sapore lombardo che affiorano qua e là nel catalogo vicentino di Angelo di Giovanni. Proprio simili cifre però si addicono anche e forse ancor meglio – gioverà rilevarlo – al fare di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, documentati ai piedi di Monte Berico dalla metà dell'ottavo decennio del Quattrocento e significativamente indicati – almeno Tommaso – come "de Padua"¹⁰. In quello stesso torno d'anni i due cognati sono per giunta impegnati a realizzare manufatti analoghi quali il trittico per l'altare di San Vitale nell'antica pieve di Montecchio Maggiore, da loro firmato ed eseguito verso il 1480 (sch. 14), o il polittico di Lupia di

⁹ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Torri di Quartesolo, *Inventario e catalogo – 1913*: "Esiste nel retrocoro della chiesa Parrocchiale un lavoro in bassorilievo nel muro al quale un tempo era sottoposta la mensa dell'altare, che ora ne è staccato. Porta in alto la figura del Padre Eterno circondato da teste di angeli e con una mano tiene aperto un libro sul quale si leggono le seguenti lettere: "EC/O SII/M I/IAI ERI/FAS / EF I/ITA" al di sotto [sic] in una nicchia di mezzo vi è l'immagine della Vergine col Bambino e lateralmente due statue, l'una rappresentante S. Francesco d'Assisi e l'altra un Santo portante sopra di un braccio un tempio con torre del quale dopo diverse indagini non potei rilevarne il nome. L'intero lavoro è formato in pietra comune e porta la data del 14__ Non si conosce il nome dell'autore". Nel successivo inventario del 1929, fra gli "oggetti preziosi", senza indulgere in una sua puntuale descrizione, viene nuovamente censita l'ancona "in forma di trittico con tre statue sormontata dalla simbolica immagine del Padre Eterno" (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Torri di Quartesolo, *Inventario e registro dello stato patrimoniale – 1929*). Su don Plichero si veda Ferrari, Mazzarol 1981, p. 180.

¹⁰ ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4985, alla data 9 dicembre 1476, in Zorzi 1926, p. 104. Su tale questione si vedan i capitoli II e II di questo studio.

Sandrigo, commissionato, come quello di Torri di Quartesolo, da esponenti del locale patriziato e messo in opera tra il 1475 e il 1478 (sch. 10).

Congiuntamente ad una consentaneità tipologica, esecutiva e formale, i dati ora richiamati paiono comprovare l'attendibilità di una proposta volta a ricondurre il polittico qui schedato all'ambito operativo e di gusto di Tommaso e Bernardino.

32. Torri di Quartesolo

Scultore veneto

Tabernacolo

1488, datato

pietra tenera, ferro battuto traforato, cm 133 × 240

Torri di Quartesolo, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, navata, lato destro, terza cappella

Iscrizioni: EG/O SU/M VIA, VE//RITAS ET / VITA, sul libro aperto del Padre Eterno nella lunetta; HIC / EST / CRIS/TUS / VER/US FI/LIUS / DEI, sullo sportello metallico della custodia eucaristica; HIC EST CORPUS/ CHRI/ STI/ A[NNO]/ D[OMINI] M CCCCLXX/ XVIII DIE VIGESIMO/ SECUNDE M[ENSI]S MADII, alla base del tabernacolo.

Bibliografia: Fanton 1710 (ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Antica, Torri di Quartesolo, b. 311); Marini 1950 ca. in Mazzarol 1988, p. 3; Mantese 1962, p. 246; Ferrari, Mazzarol 1981, pp. 154-155; *La Diocesi di Vicenza...* 1981, p. 234; *Il Veneto paese per paese...*, vol. V, 1982, p. 301; Barbieri 1983, p. 22; Barbieri 1984, p. 33; Mazzarol 1988, p. 3; Barbieri 1992, 562-563; Rigon 1992, pp. 17-21; *La Diocesi di Vicenza...* 1998, p. 526; Markham Schulz 2001, pp. 735-736; Negri 2014a, p. 31; R. Cavalli, in *Donatello e la sua lezione...* 2015, p. 103, sch. 28.

Nella terza cappella sul fianco destro della parrocchiale di Torri di Quartesolo, dove fu definitivamente sistemato nel 1980, dopo essere stato rimosso dalla prima cappella sul medesimo lato della chiesa, trova posto, sopra una mensa moderna al culmine di alcuni gradini, questo antico tabernacolo in pietra tenera. Datato 1488, esso costituisce l'unica spoglia sopravvissuta al generale naufragio degli arredi dell'antica chiesa quartesolana dei Santi Gervasio e Protasio, che, a inizio Ottocento, Gaetano Maccà poteva ancora descrivere “situata poco tratto fuori della strada pubblica”¹ e che, già sostituita nelle sue ‘funzioni’, dall’oratorio gentilizio della famiglia Porto (sch. 31), sarebbe stata, di lì a qualche decennio, abbattuta. Nata in origine come cappella della pieve di Grumolo delle Abbadesse, a sua volta alle dirette dipendenze – in passato – delle monache benedettine di San Pietro di Vicenza, assurse a parrocchia sul finire del XIII secolo, come attestato dalle *Rationes decimarum*². Nella seconda metà del Quattrocento, ‘complici’ il periodo di relativa prosperità garantito dalla *pax veneta*

¹ Maccà 1813, vol. VI, p. 391.

² *Rationes decimarum...* 1941, pp. 259 e 292.

inauguratasi con la dedizione di Vicenza alla Serenissima nel 1404 e, forse, il contributo di alcune famiglie patrizie insediatesi nell'area con i rispettivi oratori, primo fra tutti quello già richiamato di casa Porto, la chiesa venne ampliata. Nei secoli seguenti, divenuta via via carente quanto a capienza, pericolante e infine mancante persino del soffitto³, fu abbandonata e successivamente demolita.

Diversamente da quanto è stato altre volte sostenuto (Ferrari, Mazarol 1981; Rigon 1992) – accorta la sottolineatura di Barbieri (1984) –, è improbabile che l'edicola in esame servisse da altare maggiore dato che le relazioni delle visite pastorali distinguono sempre nettamente tra l'altare maggiore, dedicato ai titolari Gervasio e Protasio, e quello laterale “super quo tenebatur Sanctissimi Sacramenti quod dicavit Redemptori et est marmoreum consecratum”⁴. A fornircene per primo una meticolosa descrizione è il parroco di Torri Giulio Fanton che, nell'inventario dei beni spettanti alla chiesa da lui redatto il 15 settembre 1710, ci offre anche un ragguaglio sulle pratiche devozionali legate all'altare. “Attacato al coro, alla parte dell'evangelio”, esso era allora officiato dalla confraternita del Santissimo Sacramento: “d'intaglio buona parte indorato, con suo Antipeto et scalini pure di pietra con un Nicchio in mezzo dell'Altare, ove si ripone il Venerabile il giovedì Santo foderato di seda rossa con sua portella di ferro con parole d'intaglio, coperta detta portella d'un quadreto con S. Bastiano”⁵.

Restaurato alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, quando vennero rimossi i vari strati di ridipinture che lo affliggevano (Rigon 1992), il manufatto si presenta oggi in buono stato, celando, di fatto, la propria vicenda conservativa costellata di spostamenti, smontaggi, riallestimenti e inevitabili guasti patiti, come ben testimoniano le inedite immagini del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza ai Monumenti di Palazzo Ducale a Venezia qui presentate. Risalenti al secondo dopoguerra, e dunque scattate dopo i bombardamenti che colpirono pesantemente l'abitato e la chiesa di Torri di Quartesolo durante la fase finale del conflitto, da esse si evince come, ad esempio, tanto la mano destra del Dio Padre nella *chuna* quanto il coronamento traforato a girali

³ ACVVi, *Visitationes*, b. 21/0573, fasc. 4B (18 agosto 1820), in Ferrari, Mazarol 1981, pp. 149-150.

⁴ ACVVi, *Visitationes*, b. 4/0556, c. 621r (16 maggio 1584).

⁵ ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Antica, Torri di Quartesolo, b. 311, alla data. Giulio Fanton, che stilò l'inventario in questione “alla presenza de Testimonii Vincenzo Capelaro et Bortolo Negrin di ditto loco”, fu parroco a Torri di Quartesolo dal 1707 sino alla morte, avvenuta il 26 gennaio 1744 (cfr. Ferrari, Mazarol 1981, p. 179).

fogliati e corolle spampanate, allora in buona parte perduti, siano frutto di integrazioni successive a quelle date⁶.

Il tabernacolo è concepito a mo' di tempietto con colonnine, architrave e frontone centinato. In basso due paffuti angeli cerofori fanno da sentinella ai fianchi della portella eucaristica: i messi celesti, muniti di enormi ali, sono avvolti in lunghi guarnelli, percorsi da una fitta trama di pieghe che, nel loro fluire regolare lungo il corpo, lasciano intravedere un accenno di movimento delle gambe – una avanzata e lievemente flessa si contrappone all'altra, di appoggio, più arretrata – e cadono perpendicolari a terra, dove generano un capzioso gioco di orli. Al centro dell'ancona è la figura a mezzo busto del *Cristo passo* emergente dal sepolcro dietro alla quale due angioletti, librantisi sopra nuvolette risolte come piccoli scogli petrosi, stendono il sudario. La soprastante lunetta accoglie il *Padre Eterno*, benedicente e con il libro delle Scritture aperto, al quale fanno corona quattro cherubini dalle faccine pienotte e le guance rosse.

L'esuberante profusione di ornati che barda l'intera struttura architettonica e qualifica il manufatto, all'insegna di una vera e propria bulimia ornamentale, si declina in un lessico divagante – caro al repertorio rinascimentale – fatto di delfini e cavalli anguiformi lungo le candelabre delle lesene e di sirene bicaudate nell'alto architrave, al centro del quale campeggia lo stemma del comune di Torri di Quartesolo: una torre d'oro merlata in campo blu e rosso⁷. Come bene intese già Barbieri (1983; 1984), l'offerente del lavoro fu la comunità quartesolana e non il solo Lorenzo di Francesco Franceschi di Venezia che, titolare del locale beneficio ecclesiastico, fu piuttosto un generoso co-finanziatore dell'edicola. Nel proprio testamento del 30 ottobre 1475, il sacerdote dispose sì un lascito per l'acquisto di un tabernacolo in onore del Corpo di Cristo, ma la somma destinata, pari a 'tre lire di denari', appare troppo esigua per sovvenzionare la realizzazione di un'opera comunque impegnativa come questa⁸. Ad

⁶ Contrassegnate dal numero di negativo R 68, queste fotografie, che comprendono pure quelle delle parti smembrate del polittico lapideo ora murato dietro l'altar maggiore nella parrocchiale di Torri di Quartesolo (sch. precedente), riportavano l'errata indicazione topografica di "Vicenza, Ch. S. Agostino". Copia delle immagini in questione si conserva presso l'archivio di Franco Barbieri che ringrazio per avermi fornito tale materiale.

⁷ Sullo stemma di Torri di Quartesolo si vedano Ferrari, Mazzarol 1981, pp. 14-16.

⁸ ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anni 1471-1475, vol. 41, c. 22r: "In Christi nomine amen, Anno Domini millesimo quadringentesimo septuagesimo quinto, Indicione VIII die lune trigesimo octobris [...]"

avvalorare una simile lettura sono, del resto, la presenza dell'insegna civica a siglare in maniera tanto perentoria il retablo eucaristico e il fatto che, mentre il testamento del curato risale al 1475, secondo il millesimo 1488 riportato alla base della struttura, il ciborio non fu messo in opera prima di due lustri almeno.

Non verificabile e, in vero, assai poco attendibile come già chiari Barbieri (1984; 1992) manifestando riserve più che fondate, è anche il riferimento – avanzato da più parti (Mantese 1962; Ferrari, Mazzarol 1981; *La Diocesi di Vicenza...* 1981; *La Diocesi di Vicenza...* 1998; Rigon 1992) – alla bottega di Nicolò Garelli da Cornedo e, più nello specifico, a suo figlio Francesco: questi, noto soltanto attraverso l'atto notarile dell'aprile 1496 che lo documenta impegnato in una compravendita a Brendola, dove allora risiedeva⁹, è ad oggi 'entità' assolutamente sfuggente e d'altra parte sembra che la proposta di candidarlo per la responsabilità dell'ancona sia imputabile unicamente ad una forzatura interpretativa rispetto al ben più celebre padre Nicolò al quale la sua produzione artistica più tipica valse non a caso l'etichetta, affibbiatagli da Aristide Dani, di "Nicolò dei Tabernacoli"¹⁰. Del resto, sul piano stilistico, il ciborio non palesa alcuna affinità con le opere garelliane a noi note, e anche ammettendo il seguire di tendenze tardogotiche nell'affastellarsi di "erratiche membrature architettoniche e preziosismi decorativi" nonché di figure slegate dalla struttura che le accoglie (Barbieri 1984), emerge qui nel contempo una sensibilità diversa e aggiornata sul nuovo corso, benché – è vero – in maniera un po' *sui generis*.

La personalità dell'ignoto artefice si segnala, infatti, per l'adozione di scelte originali e tali da rendere, ad esempio, difficile un efficace accostamento con il trittico

Presbiter Laurentius quondam ser Francisci de Francischis venetus de contrata Sanctae Catarine et ad presens beneficiatus in villa Turrium de Quartexollo diocesis vincentine licet infirmus corpore tamen bone mentis ac boni intellectus existens considerans condicionem humane nature fore fragillem et caducam et quod nichil est certius morte nichilque incertius hora mortis condidit suum ultimum testamentum [...] Item legavit et de bonis suis dari iussit ecclesie sanctorum Iervaxii et Protaxii ville Turrium Quartesoli libras tres denariorum semel tantum pro subsidio emendi unum tabernaculum in honorem corporis Christi pro anima sua. Item legavit et de bonis suis dari iussit ecclesie sancte Marie de Ortezeo libras duas soldos X denariorum semel tantum pro subsidio emendi unum tabernaculum in honorem corporis Christi [...]” (trascritto integralmente in Ferrari, Mazzarol 1981, p. 154, nota 12). Il Franceschi dispose quindi che fosse provveduto pure un consimile tabernacolo per la chiesa di “Ortezeo” ossia di Settecà, frazione di Vicenza al margine est della città, laddove il capoluogo confina appunto con Torri di Quartesolo. Qui, edificata una nuova e moderna parrocchiale in forma ellittica benedetta nel 1964, non sopravvivono oggi elementi del precedente edificio né tantomeno manufatti analoghi a quello quartesolano (cfr. *La Diocesi di Vicenza...* 1998, pp. 497-498).

⁹ ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4974, cc. 118v-119r, citato in Zorzi 1926, p. 64

¹⁰ Dani 1998, p. 454.

lapideo datato 1482, addossato oggi all'emiciclo dell'abside nella stessa parrocchiale di Torri di Quartesolo ma proveniente dall'oratorio da Porto (sch. 31). Del resto, rispetto al polittico quartesolano che sia per impaginato sia per registro e modalità esecutive si legge bene insieme con altri analoghi esemplari nel Vicentino, già il parroco Bortolo Plichero, compilando per conto della diocesi l'*Inventario e catalogo* degli oggetti di rilevanza artistica pertinenti alla parrocchia, il 6 agosto 1913, annotava una maggior finezza nella lavorazione dell'ancona in esame¹¹.

Se poi le figure hanno talvolta un che di rude e di paesano, non per questo esse perdono in efficacia espressiva: dai gustosi visetti rubicondi dei cherubini nella lunetta, all'eloquente e toccante umanità del *Cristo* esanime, con il volto incorniciato da lunghi boccoli resi con speciale perizia. È però nel partito decorativo, prodigo di racemi fronzuti, vasi, frutti, fogliami, modanature variamente foggiate, filze di turgide perline tale da evocare “quasi l'ornare prezioso di un Carlo Crivelli tradotto in marmo” (Marini 1950 ca.), che l'anonimo *petit maître* qui all'opera dà il suo meglio, raggiungendo esiti di inatteso virtuosismo nella fascia immediatamente sotto alla custodia delle sacre specie, dove è inserita l'epigrafe commemorativa, stretta ai lati da eleganti mensole inginocchiate, impreziosite da una decorazione ad embrici, e come srotolata da una pergamena.

¹¹ ACVV_{vi}, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Torri di Quartesolo, *Inventario e catalogo – 1913*: “Sopra la mensa di un altare laterale esiste un lavoro consimile più finemente lavorato. Porta in alto lo stesso Padre eterno. Al dissotto (*sic*) appoggiato ad un drappo sostenuto ai lati da due angeli vi è un Ecce homo. Al dissotto (*sic*) ancora vi è un tabernacolo sulla cui porticina si leggono queste parole: Hic est Christus vero Filius Dei. Et sotto al tabernacolo: Hic est corpus Christi AD. M.CCCCLXXXVIII / DIE XXII MS MADII. È ignoto l'autore”. Nel successivo inventario del 1929 si riporta invece una descrizione più succinta registrando l'ancona “in forma di tabernacolo sormontato dall'Ecce Homo” (ACVV_{vi}, *Stato delle Chiese*, Sezione Moderna, Torri di Quartesolo, *Inventario e registro dello stato patrimoniale – 1929*).

33. Vicenza

Scultore padovano (ambito di Pietro Lombardo)

Pala d'altare

1462-1473

pietra tenera, cm 267 × 247 × 8

Vicenza, chiesa di San Lorenzo, transetto destro

Iscrizioni: MCCCCLXXIV DIE LVNE XIV NOVEMB[RIS] / HOC SACELLUM SVB TITVLO COR/PORIS CHRISTI CONSTRVI FECIT ODO/RICVS Q[VUONDAM] D[OMINI] GREGORII OMNI / VITA PROBATVS EX HONESTISS/IMA DOMO POLIANA SALVTIS / ANIMAE SUAE PROVIDENS, VT IN EO MIS/SA QVOTTIDIE SEMEL ANNIVERSARIVM / QVOTANNIS TER CELEBRETVR”, sul lato destro dell’altare; “EGO SUM QUI SUM”, sul libro aperto tenuto dal Padre Eterno.

Bibliografia: Castellini, *Descrizione della città...* (BBVi, ms. 1739), cc. 114r-114v; Faccioli, 1776, vol. I, p. 55; Baldarini, Arnaldi, Vecchia, Buffetti 1779, I, p. 56; Pieriboni 1867, pp. 7-8; Courajod 1882, pp. 3-11; Venturi 1908, pp. 812-816; Rumor, *San Lorenzo nella storia e nell’arte*, 1914, pp. 27-28; Bortolan, Rumor 1919, p. 41; Rumor 1927, pp. 67-69; De Mori 1928, p. 36; Cali 1930, p. 607; Magagnato 1952, pp. 19-20; Sartori 1953, p. 24; Arslan 1956, pp. 121, 126-27; Ballarin 1956, pp. 209-210; Barbieri, Cevese, Magagnato 1956, pp. 64-65; Zorzi 1959, pp. 349-350; Puppi 1959-1960, p. 33; Mantese 1964b, p. 952; *Il Tempio di San Lorenzo...* 1967, p. 24; Puppi 1968, p. 316, nota 2; Mantese 1974, IV/II, pp. 1148-1149; Puppi 1976, p. 156; Barbieri 1983, p. 22; Barbieri 1984, pp. 34-35; G. Gentilini in *Dal Trecento al Seicento...* 1991, pp. 44-45, sch. 6; Barbieri 1992, p. 563; Humfrey 1993, p. 331, nota 34; Negri Arnoldi 1994, p. 273; G. Gentilini in *Sculture, terracotta...* 1997, pp. 70-71, sch. 8; Ericani 1999, pp. 49-54; M. Pizzo in *Dal Medioevo a Canova...* 2000, pp. 104-106, sch. 27 e 282-283, sch. 316; Barbieri-Cevese 2004, pp. 337-338; Ceriana 2005, p. 520; Signori 2007, pp. 164-168; Trevisan 2011, pp. 99-100; Arlango 2014, p. 54; Ceriana 2014, p. 85; Negri 2014a, pp. 23-33; C. Cavalli in *Donatello e la sua lezione...*, 2015, pp. 103-104, sch. 28.

L’altare della famiglia Pojana, una delle casate più cospicue della nobiltà berica, è “forse il più bello” e “certamente il più singolare per la sua struttura e per la storia dell’arte” tra quelli che si trovano nella chiesa di San Lorenzo (Rumor 1927)¹.

Addossato alla parete orientale del transetto destro del tempio francescano di Vicenza, venne eretto grazie alla munifica generosità di Odorico fu Gregorio Pojana nella seconda metà del Quattrocento. Organismo composito e di lettura non immediata,

¹ Le vicende storiche e artistiche della chiesa francescana di San Lorenzo sono ora ripercorse in Trevisan 2011. Un profilo della famiglia Pojana e della sua fortuna nei secoli è tracciato in Avagnina 2014, alla quale si rimanda.

si articola in due corpi distinti, anche se da considerarsi pressoché contestuali quanto alla loro messa in opera. L'intelaiatura architettonica esterna si compone di due lesene percorse da eleganti candelabre, quasi premonitrici dei fregi a *grisaille* nella cornice del *Compianto sul Cristo morto* di Giovanni Buonconsiglio, già nella chiesa di San Bartolomeo e oggi alla Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati a Vicenza². Esse sorreggono una grande arcata dalla ghiera a scanalature verticali – a mo' di canne di flauto – e dall'intradosso a lacunari con rosette alternate a faccine di cherubini definite in maniera piuttosto corsiva, che incornicia l'affresco del *Crocifisso fra la Madonna e San Giovanni Evangelista*, imbevuto di umori mantegneschi e dalla complessa vicenda attributiva³.

Al centro di tale singolare inquadratura s'inserisce l'interessante trittico scolpito qui schedato, in pietra tenera locale e dalla vivace policromia, verosimilmente frutto di ridipinture settecentesche più o meno corrispondenti alle colorazioni originali (Arlango 2014). La pala plastica è collocata su di un'alta zoccolatura poggiante sopra la mensa a cassone, di fattura novecentesca, che accoglie le spoglie di San Liberato martire, qui traslate nel 1929 da Venezia⁴. La scandiscono quattro svelti pilastrini, impreziositi da candide decorazioni a candelabra variamente foggiate, che si stagliano su di un fondo nero ad imitare, nell'impatto visivo, l'effetto del niello: una tecnica propria dell'arte orafa per cui non mancano in Veneto attestazioni quattrocentesche anche nella scultura monumentale, come provano la lastra tombale di Alvise Diedo, nella basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, e, sempre in Laguna, la pedana del recinto marmoreo dell'altar maggiore in Santa Maria dei Miracoli, entrambe imprese della bottega di Pietro Lombardo⁵. Le paraste così ornate individuano nell'ancona tre distinti spazi. Nel

² Sulla tavola del Buonconsiglio, dall'Ottocento nelle collezioni civiche di Vicenza (Inv. A 12), si vedano in particolare Dal Pozzolo 1998, pp. 27-34 e 196-198 e, ora, M. E. Avagnina, in *Catalogo Scientifico delle Collezioni. I...* 2003, pp. 177-180, sch. 42.

³ Sulla questione si rinvia al paragrafo II.2 del II capitolo di questo studio.

⁴ Trevisan 2011, pp. 227-229.

⁵ L'esecuzione della lastra tombale di Alvise Diedo, morto nel 1463 a Zara, dove si trovava al servizio della Serenissima, si colloca attorno al 1469, quando suo figlio Francesco, laureato in giurisprudenza a Padova, amico di Bernardo Bembo e in contatto con i circoli umanistici della città antenorea, otteneva la concessione del luogo di sepoltura per il padre e per la sua famiglia nella basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo. Assegnata a Pietro Lombardo da Mariacher (1955, p. 38), l'attribuzione è stata confermata dalla letteratura successiva, confortata anche dalla consuetudine del committente, Francesco di Alvise Diedo, con l'ateneo patavino al cui ambiente si legano, di fatto, gli esordi veneti del Lombardo

mezzo è raffigurato il *Cristo in pietà* tra due angeli dolenti, mentre ai lati, entro nicchie poco profonde sul cui catino si distende una valva di conchiglia, sono i *Santi Francesco*, con in mano il libro e il crocifisso, e *Bernardino*, che esibisce davanti a sé il monogramma di Gesù. La soprastante trabeazione è percorsa da modanature, declinate secondo un repertorio assai vario comprendente dentelli, perline, astragali, fusaroli nonché motivi fitomorfi, che vengono riproposte, in un gioco di efficaci rimandi, nella superficie affrescata immediatamente sopra la pala e sono disposte a incorniciare il fregio centrale dove coppie di cornucopie, ricolme di frutti e foglie di pura invenzione e prive di peculiarità botaniche riconoscibili, si snodano specularmente rispetto ai mazzetti fronzuti cui sono annodate. A coronamento della struttura, un arco ribassato ospita il *Padre Eterno* benedicente circondato da una gloria di angeli e termina in volute, sopra alle quali stanno, in posizione un pochino instabile, i protagonisti dell'Annunciazione: a sinistra l'*Arcangelo Gabriele* e, a destra, la *Vergine annunciata*. Pertinenti al trittico, nonostante le interpolazioni intervenute lungo le fasce esterne, sono anche le cascate di rigogliosi cespi di foglie e frutta tra loro legati da nastri dorati e plissettati che, analogamente all'altare che inquadra la grande pala con la *Pietà* di Bartolomeo Montagna a Monte Berico⁶, scendono ai lati dell'ancona e terminano qui in due piccoli scudi a testa di cavallo recanti l'arma della famiglia Pojana raffigurante, come ha definitivamente chiarito Maria Elisa Avagnina, un cigno bianco in campo rosso con il capo rivolto a sinistra verso una stella dorata e non un astore o, appunto, una poiana che, secondo l'interpretazione data in passato, errata ma destinata a grande fortuna, ne avrebbe fatto uno stemma parlante⁷.

con il suo monumento al giurista e professore dello Studio Antonio Roselli per il Santo. Per la lastra Diedo si veda P. Modesti, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo...* 2012, pp. 140-141, sch. 27. In Santa Maria dei Miracoli, chiesa la cui costruzione fu affidata al Lombardo, nei primi anni Ottanta del Quattrocento, dai procuratori della fabbrica, fra i quali figurava lo stesso Francesco Diedo, sia la pedana dove poggia la recinzione dell'altar maggiore sia i due gradini dello stesso altare presentano un'alzata sul cui fondo sono intagliati delicati girali vegetali stagliantisi su di una stuccatura nera. Su tali decorazioni a niello si veda Ceriana 2003, in part. p. 118.

L'impasto scuro che riempie gli scavi nella pietra dei pilastri del trittico vicentino è a base di nero carbone e olio siccativo. Un procedimento analogo ma con un differente colore rosso minio è stato adottato, sempre in San Lorenzo, in corrispondenza del piccolo stemma della famiglia Pojana a sinistra del dossale (cfr. Arlango 2014, p. 54).

⁶ Per l'altare rinascimentale che inquadra la pala del Montagna a Monte Berico si veda il paragrafo II.2 del capitolo II di questo studio.

⁷ Sulla questione e le diverse letture dello stemma Pojana si vedano ora il punto e le nuove acquisizioni di Avagnina 2014, in part. p. 21.

Sino ad anni recenti – e con perplessità di fatto legittime dall'impressione generale che ancora oggi suscita l'articolato complesso altaristico – si è dubitato circa la reale coesistenza, *ab origine*, delle singole parti che compongono il monumento e in particolare circa la primitiva collocazione del polittico lapideo. A tale riguardo già Domenico Bortolan (Bortolan, Rumor 1919), ripreso da Giuseppe De Mori (1928), credeva che esso provenisse dal “distrutto coro dei frati che doveva occupare l'ultima cappella maggiore” della chiesa. In seguito, Antonio Sartori (1953) suggerì che fosse stato eseguito nel 1456 per l'oratorio della Confraternita di San Bernardino, smantellato nel 1707 per lasciare spazio al palazzo Repeta che, già sede della Banca d'Italia, occupa con la sua imponente mole il lato meridionale della piazza antistante la chiesa di San Lorenzo⁸.

Tale ipotesi, presto ripresa da Giovanni Mantese (1964), fu quindi recepita e concordemente accettata dalla letteratura successiva (*Il Tempio di San Lorenzo...* 1967; Puppi 1968; Barbieri 1983; Barbieri 1984; Humfrey 1993; Negri Arnoldi 1994; Ericani 1999; Pizzo 2000; Barbieri-Cevese 2004). Si consolidò in tal modo l'interpretazione in base alla quale la nostra ancona sarebbe stata ‘incastonata’ nell'altare Pojana soltanto all'aprirsi del quarto decennio del Settecento, quando, nell'ambito d'interventi di ristrutturazione che interessarono all'epoca il tempio francescano, si sarebbe provveduto a recuperare l'opera un tempo nell'oratorio di San Bernardino.

L'attenta revisione della documentazione, anche inedita, relativa alla committenza Pojana e alla confraternita di San Bernardino, ha consentito da ultimo a Maria Signori (2007) di ridefinire la questione dell'assetto originario dell'altare e della sistemazione del dossale scultoreo, fornendo in proposito una nuova e persuasiva lettura che ha trovato importanti conferme nel restauro conclusosi nella primavera del 2014⁹. Come ha chiarito la studiosa, non sussistono appigli documentali per sostenere un'esecuzione del trittico nel 1456, data che la critica ha dedotto piuttosto liberamente dall'atto con cui i frati di San Lorenzo, nel 1455, avevano concesso ai gastaldi della succitata confraternita un “locum in fine sacrati sive cimiterii apud viam comunis” onde erigervi l’“hospitale cum uno altari in laude Sancti Bernardini” (Mantese 1964b).

⁸ Su Palazzo Repeta, la cui costruzione iniziò all'aprirsi del Settecento inglobando varie fabbriche insistenti in quell'area, si vedano Barbieri 1987, pp. 135-136 e Barbieri, Cevese 2004, pp. 325-329.

⁹ Sul recente restauro si veda Arlango 2014, pp. 53-63.

Altrettanto inconsistente si è rivelata la circostanza per cui il presunto quanto ‘ingombrante’ inserimento a posteriori della pala scolpita in una struttura preesistente nel transetto destro della chiesa avesse potuto avere luogo nel XVIII secolo senza un diretto coinvolgimento della famiglia Pojana che ne manteneva ancora il patronato¹⁰. Non trascurabili sono poi le riflessioni della Signori sull’oratorio che ci restituiscono la reale ubicazione e le caratteristiche dell’ambiente – un modesto locale posto al piano nobile di un edificio in cui per altro insistevano varie proprietà – e quelle sugli arredi della “Chiesiola” della confraternita intitolata alla “Santissima Concetione”, nella dotazione della quale non vi è traccia dell’ancona marmorea, se si esclude, come è ragionevole fare, il “cimiero” dalle curiose consonanze iconografiche con il polittico Pojana, su cui avremo modo di tornare brevemente. A ulteriore e decisiva riprova della fondatezza della ricostruzione proposta dalla Signori, gioverà infine rammentare come l’iconografia della nostra pala sia perfettamente coerente con l’intitolazione al ‘Corpo di Cristo’ della cappella per la cui erezione, condotta a termine nel 1474, data incisa nell’epigrafe commemorativa posta a lato dell’altare, Odorico Pojana si era visto accordare la concessione nel 1462¹¹. Se poi il nobile vicentino aveva espresso il proposito di erigere un altare dedicato al Corpo di Cristo già nel testamento che fece redigere, giovanissimo, nel 1439¹², nel dettare le proprie volontà nel 1473, riferendosi all’altare in San Lorenzo, lo diceva ormai “constructum”¹³. A questo punto, riconosciuta l’insostenibilità di una datazione al 1456 e alla luce di quanto ora richiamato, la realizzazione del trittico andrà collocata proprio tra il 1462 e il 1473.

¹⁰ Come si deduce da un documento riferibile al 1760 circa, il conte Bonifacio Pojana pagava ancora al convento di San Lorenzo dei livelli per le messe di suffragio all’avo Odorico da celebrarsi presso l’altare di famiglia (ASVi, CRS, *S. Lorenzo*, b. 856, cc. n.n., in Signori 2007, pp. 164 e 168, nota 4).

¹¹ Odorico Pojana chiedeva ai francescani di San Lorenzo la concessione “in dicta ecclesia prope capellam Sancti Francisci versus viam comunis” di una “capellam cum sepulcro” quale luogo di sepoltura suo e dei suoi discendenti e di ottenere, sia per sé che per la sua discendenza, il “patronatum” su tale cappella (ASVi, *Notarile*, Ferretto Ferretti, b. 60, c. 60, alla data 10 maggio 1462). Il documento, reso noto e trascritto in parte da Mantese 1964b, p. 952, nota 26, è ora ripreso in Signori 2007, p. 168, nota 6.

¹² “[...] fiat unum monumentum cum unum altarem super quo altare ponatur Corpus Christi” (ASVi, *Testamenti in Bombacina*, anno 1439, vol. 26, alla data 3 ottobre, cc. 168r-169r).

¹³ In data 13 aprile 1473, “in ecclesia Sancte Marie”, ossia nella chiesa cittadina dei Serviti, il testatore disponeva che il suo corpo venisse sepolto “ad ecclesiam Sancti Laurentii de Vincentie in sepulcro suo noviter constructo [...] ad altare corporis Christi constructum in capella ipsius testatoris in dicta ecclesia” (ASVi, *Notarile*, Cristoforo Bassan, b. 38, alla data). Il testamento del Pojana è noto in ben cinque successive redazioni: oltre alla prima del 1439 e alla terza del 1473, già ricordate, le altre datano rispettivamente al 13 aprile 1461, al 28 gennaio 1480 e al 16 settembre 1484 (Signori 2007, in part. pp. 166-168).

Definita così una nuova, convincente cronologia per la pala, rimane aperto il problema della sua paternità: nodo interpretativo di non facile soluzione su cui la critica – oggi assestata sul nome di Bartolomeo Bellano o comunque di un suo collaboratore – si è da tempo interrogata proponendo diverse attribuzioni, ripercorse una trentina di anni orsono da Franco Barbieri (1984) e, più recentemente, da Giuliana Ericani (1999) e da chi scrive (Negri 2014a). Edoardo Arslan (1956) accostando – con un’*avance* oggi non più sostenibile – il polittico Pojana all’opera di Angelo di Giovanni da Verona, escludeva che esso potesse avere una qualche familiarità, se non dal punto di vista iconografico e di “comuni caratteri di linguaggio”, con un’ancona lapidea del Louvre, dal soggetto quasi analogo (fig. 568)¹⁴. Giunta nelle collezioni del museo francese grazie alla donazione della vedova di Louis-Charles Timbal, l’opera era stata pubblicata per primo da Louis Courajod (1882) e poi assegnata da Adolfo Venturi (1908) – concorde il Magagnato (1952) – a un artista lombardo-emiliano, giudicato responsabile pure della pala in San Lorenzo¹⁵. Sempre l’Arslan metteva poi in dubbio i caratteri di originalità del dossale Pojana e lo declassava a copia del rilievo con il *Cristo in pietà* al Museo Civico di Padova, riferito da Bettini a Bartolomeo Bellano e in cui Moschetti ravvisava caratteri propri “dell’arte dei Lombardi”¹⁶. L’ipotesi Bellano venne quindi rilanciata da Lionello Puppi (1959-1960; 1976) che suggerì di guardare a un collaboratore del maestro padovano, senza mancare di riconoscere nel manufatto anche “innegabili rapporti” con Angelo di Giovanni da Verona (Puppi 1968). Nei medesimi anni Zorzi (1959) avanzava invece la candidatura di Pietro Lombardo e, muovendo dal millesimo 1474 riportato nell’iscrizione dedicatoria murata al fianco dell’altare Pojana, immaginava il celebre scultore e architetto impegnato qui al termine della sua

¹⁴ Per la scultura parigina, con la *Engelpietà* tra i *Santi Marco* (?) e *Gerolamo* (RF 366) si veda ora *Les sculptures européennes...* 2006, p. 248.

¹⁵ Adolfo Venturi (1908) associò la pala Timbal e il trittico Pojana a due lunette provenienti dalla distrutta chiesa di Santa Maria Maddalena a Reggio Emilia e attualmente allestite nel ‘Portico dei Marmi’ nel Museo Civico della città emiliana (Brighi, Marchesini 1999, pp. 159 e 227, note 69-70). Raffiguranti rispettivamente il nobile Bortolino Ancini che offre il tempio restaurato di Santa Maria Maddalena alla Santa che ne era titolare e il *Cristo in pietà* fra la Vergine e, di nuovo, la Maddalena disperata, i due bassorilievi sono datati 1458 e poco hanno in comune con le opere di Vicenza e di Parigi, ad eccezione, forse, di certe soluzioni nel pannello delle figure. Si tratta in ogni caso di consonanze molto sfumate ed epidermiche.

¹⁶ Sul rilievo del Museo Civico di Padova (inv. 283), per il quale si sono qui richiamati i giudizi critici di Sergio Bettini 1931, p. 80 e di Andrea Moschetti 1938, p. 283, si veda ora C. Cavalli, in *Donatello e la sua lezione...*, 2015, pp. 103-104, sch. 28.

esperienza vicentina, iniziata nel 1470 quando si sarebbe iscritto alla fraglia cittadina dei lapicidi e muratori: un'immatricolazione messa per altro ora risolutamente in discussione da Matteo Ceriana (2005)¹⁷.

Le singole proposte formulate non paiono in definitiva divergere tra loro in modo troppo clamoroso e risultano anzi sostanzialmente concordi nel rilevare l'accentuata ascendenza donatelliana e padovana dell'opera. Del resto è lampante come la nostra pala si rifaccia proprio all'aspetto originario dell'altare del Santo, ossia a quello di una sorta di loggia rinascimentale impostata su pilastri e colonne e coronata da un arco ribassato, la 'grande chuna', terminante in volute sul cui fronte trovava forse posto un Dio padre benedicente¹⁸, palesando in tal modo una modernità e una tempestiva capacità di aggiornamento su fatti oramai compiutamente rinascimentali, allora – 1462-1473 – ancora inedite nel contesto vicentino. La dipendenza da soluzioni elaborate a Padova risulta evidente non solo nell'impaginato complessivo dell'ancona ma anche nel repertorio decorativo – i tipici festoni – e nelle formule figurative adottate. Significativo è in questo senso il pungente naturalismo che indugia impietoso nella descrizione della pelle vizza in corrispondenza del collo e del volto di *San Bernardino*, solcati da rughe profonde, conferendo alla figura un certo *pathos*, vicino all'espressionismo della tradizione più propriamente patavina. E un sentimento ugualmente patetico ma con accenti più amorevoli informa l'immagine centrale del *Cristo* che si erge sopra il sepolcro assistito dagli angeli che prorompono in un pianto a dirotto. Tema iconografico, questo della *Engelpietà*, che riscosse una notevole fortuna nel Vicentino dove, come dimostra il censimento condotto in questo studio, si annoverano varie riprese scultoree, legate a contesti e funzioni analoghi, quali quelli di tabernacoli o di veri e propri altari sacramentali (sch. 5, 8, 12, 28, 32, 38) . Come ha ribadito il recente restauro, il dossale di San Lorenzo era infatti, a tutti gli effetti – e già lo lasciava intuire la stessa dedicazione al Corpo di Cristo – un grande retablo eucaristico e nelle specchiature dell'arca, da cui il Cristo emerge sino ai fianchi, si apriva un tempo uno sportello verosimilmente metallico, sostituito da una lastra in pietra su cui è stesa una

¹⁷ Si vedano le note 20 e 22 della sch. 29 di questo catalogo.

¹⁸ Sulla *facies* e sulla collocazione originarie dell'altare del Santo molto è stato scritto. Una sintesi critica e bibliografia è tracciata ora in Gilbert 2007, pp. 11-22 e Comparini 2009, pp. 155-183.

colorazione scura non originale che trova puntuali confronti in altri interventi di ridipintura simili, riscontrabili sia sull'ancona sia nelle decorazioni affrescate.

Diversamente però dagli altri tabernacoli della provincia berica, la pala Pojana si segnala, dal canto suo, per una cronologia più alta e per il fatto di vantare essa stessa delle riproduzioni, tanto moderne, quale il 'facsimile' novecentesco proveniente dalla badia di Sant'Agostino di Vicenza e oggi nella chiesetta del cimitero a Laghi di Posina (fig. 569)¹⁹, quanto antiche, come sarà forse stato il già rammentato e perduto cimiero nella "chiesiola" della confraternita di San Bernardino dove era raffigurata "una pietà con cornison dorado, con fogliame in cima, con una immagine di nostro Signore in pietà, con San Francesco et Santo Bernardino dalli latti"²⁰.

Più interessanti per la nostra riflessione sono però quelle che l'interpretazione corrente valuta delle 'repliche' del nostro dossale, conservate presso i Musei Civici degli Eremitani a Padova. Si tratta di un gesso settecentesco con *San Bernardino*, proveniente dalla chiesa padovana di San Bernardino, chiusa nel 1810 e successivamente demolita²¹, e dello stucco con il *Cristo in pietà fra due angeli* (fig. 570) che, dato in deposito al museo dall'Istituto Zitelle Gasparini e sin dal 1910 "notificato" dalla Regia Soprintendenza di Venezia "come inalienabile e da tenersi con speciale cura e pubblico godimento"²², viene riferito direttamente al Quattrocento e considerato pressoché coevo al nostro trittico, alla cui vicenda critica è, tra l'altro, strettamente legato (C. Cavalli in *Donatello e la sua lezione ...* 2015).

¹⁹ Nel modesto oratorio del cimitero di Laghi, piccolo comune nelle Prealpi vicentine, a una quarantina di chilometri a nord del capoluogo, si conserva una copia piuttosto fedele del trittico Pojana del quale tornano, puntuali, anche le misure. Unica differenza di rilievo è la sostituzione di *San Bernardino*, nella nicchia di destra, con un *Santo* vescovo con mitra e pastorale. Come ha chiarito di recente Franco Barbieri (2014), il dossale proviene dalla chiesa suburbana vicentina di Sant'Agostino, per la quale era stato commissionato, probabilmente allo scultore Piero Morseletto (1887-1974), dal parroco Antonio Vigolo nel 1922, anno riportato sull'arco interno allo sportello del tabernacolo, anch'esso ricomposto oggi a Laghi. Il moderno dossale "copiato da quello della Pietà di San Lorenzo" (De Mori 1928, p. 49) 'riempiva' il vuoto lasciato in Sant'Agostino dal rimosso polittico datato 1404 e firmato da Battista da Vicenza (si veda il capitolo I di questo studio). Nell'ambito di successivi lavori di restauro e riallestimento della chiesa nell'immediata periferia di Vicenza, la riproduzione dei primi anni Venti fu alienata e acquistata nel 1942 per la cappella cimiteriale di Laghi. Per una più dettagliata ricostruzione della vicenda si veda sempre Barbieri 2014.

²⁰ ASVi, CRS, *S. Lorenzo*, b. 933, n. 51, c. 16v.

²¹ Sullo stucco con il *San Bernardino* del Museo Civico di Padova (inv. 285) si veda M. Pizzo, in *Dal Medioevo a Canova...* 2000, 282-283, sch. 316. Sulla smantellata chiesa che l'ospitava si veda invece Toffanin 1988, pp. 45-46.

²² BCPd, *Archivio del Museo Civico*, b. 39.

E proprio queste ultime testimonianze iconografiche permettono di riconsiderare un tassello del dibattito attributivo e di rovesciarne, almeno in parte, la prospettiva che vede nei rilievi padovani dei duplicati dell'ancona berica e che, perpetuando la consolidata tradizione oggi superata grazie agli studi della Signori e ai risultati dell'ultimo restauro, valuta ad esempio il gesso con il Santo predicatore un calco ottenuto dall'“originale” di Vicenza nelle prime decadi del Settecento quando, dopo lo smantellamento dell'oratorio di San Bernardino e prima del suo presunto inserimento nel mezzo dell'altare Pojana tra il 1731 e il 1732, la pala scultorea sarebbe stata erratica e disponibile per trarne appunto delle copie (M. Pizzo in *Dal Medioevo a Canova...* 2000, p. 282). È molto più probabile invece che sia gli esemplari padovani sia il trittico schedato dipendano da un comune, perduto prototipo, magari anche pittorico, come proposto contestualmente da chi scrive (Negri 2014a) e da Matteo Ceriana (2014), che avvicina il “volto largo e il casco di capelli intagliati nella pietra di Nanto” degli angeli che sostengono il *Cristo passo* in San Lorenzo ai loro omologhi della *Pietà* belliniana del Museo Correr²³. Fra i modelli in pittura accessibili a Padova al tempo dell'esecuzione del nostro trittico non sarà vano ricordare anche la smembrata pala realizzata nel 1460 dall'*atelier* di Jacopo Bellini per la cappella funeraria del Gattamelata nella Basilica del Santo che, radicalmente modificata a metà Seicento, stando alla ricostruzione proposta da Miklos Boskovits e Colin Eisler e poi accettata con favore e convintamente ribadita da Peter Humfrey²⁴, avrebbe avuto quale probabile protagonista della tavola centrale proprio un *Cristo in pietà*, significativamente avvicinato, pure nell'altare padovano, al San Bernardino, raffigurato insieme ad Antonio Abate nel pannello laterale di sinistra conservato ora a Washington²⁵.

Fatta in definitiva salva l'idea di un artefice padovano – almeno di formazione – e familiare alle invenzioni e all'universo figurativo donatelliani, qui reinterpretati con spigliata disinvoltura e tradotti semmai in chiave un po' provinciale, l'ancona Pojana, come già osservava acutamente Giancarlo Gentilini (1991), pare denunciare modi lombardeschi più che bellaneschi. Nonostante la ragionevolezza di tale valutazione,

²³ Sulla tavola di Giovanni Bellini al Museo Correr (cat. 621/C) si veda la sintesi critica e bibliografica di D. Tosato, in *Giovanni Bellini. La nascita...* 2014, pp. 161-162, sch. 8.

²⁴ Rispettivamente: Boskovits 1985, pp. 113-123; Eisler 1985, pp. 32-40 e Humfrey 1993, pp. 177-178.

²⁵ Sulla tavola di Washington (inv. 1990.118.I) si veda M. Boskovits, in *Italian Paintings...* 2003, pp. 89-94.

fatta propria da chi scrive (Negri 2014a) e pure da Ceriana (2014) che coglie qui, specie nella parte figurata, un modo di concepire il rilievo prossimo a quello di Pietro Lombardo nel settimo decennio del Quattrocento, anche molto recentemente si è tornati a chiamare in causa Bartolomeo Bellano e il suo ristretto ambito (C. Cavalli in *Donatello e la sua lezione...* 2015). Lo stile aspro e compendioso del Bellano, a date compatibili con la messa in opera dell'ancona Pojana, si esprimeva però con esiti ben diversi nel parato marmoreo eseguito fra il 1469 e il 1473 per l'armadio delle reliquie nella sagrestia del Santo comprendente il rilievo con il *Miracolo della Mula*, popolato da personaggi i cui lineamenti sono più marcati e duri rispetto alle forme più rotondeggianti delle figure del dossale vicentino, nonché le figure a tutto tondo dei *Santi Antonio e Francesco* nel registro superiore e quelle dei *Santi Bernardino e Ludovico di Tolosa* nel registro inferiore, accostabili semmai, in virtù della loro salda impostazione e delle falde a larga costolonatura dei sai da loro indossati, soltanto ai *Santi francescani* negli scomparti laterali del nostro polittico²⁶. Diverso è, infatti, il discorso – l'abbiamo visto – per l'*Engelpietà* e ancor più per i protagonisti dell'*Annunciazione*. La *Madonna annunciata*, con il profilo ovale del volto, le palpebre sporgenti, l'espressione serena, il panneggio che aderisce al corpo con piegoline sottili in corrispondenza delle maniche e s'increspa, nel tessuto più copioso del manto, in pieghe più nette e rilevate che assumono uno sviluppo zigzagante lungo la gamba sinistra, pare ricordare sigle e tratti caratteristici dell'arte di Pietro Lombardo (fig. 572) e, in special modo, proprio delle opere del suo catalogo riferibili a una cronologia assai prossima a quella dell'altare Pojana. Si pensi ad esempio alla *Santa Eufemia* di Irsina (figg. 132-133) o all'*Annunciata* poggiante sull'orecchia a lato della grande arcata d'ingresso alla cappella presbiteriale nella chiesa veneziana di San Giobbe²⁷, sculture entrambe datate al principio dell'ottavo decennio del Quattrocento, lo stesso torno di anni in cui si eseguiva il complesso altare nel transetto di San Lorenzo. Analoghe riflessioni valgono inoltre sia per l'*Arcangelo Gabriele*, imparentato con gli angeli che sostengono il *Cristo passo* a mezza figura nel lunettone del sepolcro del doge Pasquale Malipiero ai

²⁶ Krahn 2001, pp. 65-66.

²⁷ Per la Santa Eufemia oggi in Basilicata ma eseguita a Padova per conto dell'ecclesiastico Roberto Amabilia, rettore, nella città euganea, della chiesa di San Daniele, si veda L. Cavazzini in *Mantegna...* 2008, pp. 100-101, sch. 24. Per la cappella veneziana di San Giobbe si veda Ceriana 1992-1993, in part. pp. 22-28.

Santi Giovanni e Paolo, scolpito in due momenti tra il 1463 e il primo lustro del decennio successivo (fig. 571)²⁸, sia per il *Padre Eterno* della cuna, nel quale la fisionomia del volto, con la grande barba fluente, e il modellato del panneggio, che alterna pieghe più rilevate ad altre più fascianti, paiono discendere proprio dalla lezione del Lombardo.

Se dunque per la paternità dell'opera si deve rimanere nell'alveo della cultura scultorea circolante a Padova nel terzo quarto del Quattrocento, fortemente indebitata con il lascito donatelliano e segnata dall'interpretazione che di questa eredità proponeva allora il Bellano, allievo diretto del maestro toscano, non si può non ribadire, in questa sede, quanto emergano qui tracce evidenti di una sensibilità diversa che manifesta decise aperture in direzione del fare di Pietro Lombardo.

Accanto alla richiamata ipotesi di prototipi pittorici, infine, si annoverano anche, ovviamente, delle fonti d'ispirazione tridimensionali per il trittico in esame. Fra quelle che avrebbero potuto fornire spunti utili alla sua concezione, in aggiunta ai testi chiave dell'altare del Santo e della pala Ovetari agli Eremitani, andrà compresa la succitata e certo più aderente pala Timbal del Louvre. In essa Courajod (1882), che la giudicava uscita dalla medesima bottega di quella vicentina e dunque espressione dell'"*école de Vicence*", coglieva giustamente un'eco di Donatello e della sua scuola nonché, al tempo stesso, del Mantegna e, attraverso questi riferimenti imprescindibili per gli artisti allora operanti tra Mantova, Verona e Venezia, delineava il *milieu* in cui tanto il manufatto di Vicenza quanto quello ora a Parigi avevano visto la luce. È tuttavia assai probabile che l'esemplare parigino non sia da considerarsi lavoro vicentino desunto da modelli padovani quanto piuttosto un prodotto padovano *tout court*. Benché arduo risulti, allo stato delle nostre conoscenze, affermare qualcosa di più meditato sull'esatta destinazione primitiva dell'ancona 'emigrata' Oltralpe, sarà utile ricordare, almeno quale suggestiva traccia da meglio indagare, come qualche luce in merito potrebbe giungere da ulteriori e mirati affondi sugli altari dedicati al nome e al corpo di Cristo – titolazione che calza perfettamente anche per la pala francese – nella città e nel contado di Padova. Qui, infatti, il vescovo e umanista Pietro Barozzi, durante il proprio episcopato, e cioè tra il 1487 e il 1505, ne visitava e consacrava ben 13 con una simile

²⁸ Per il monumento sepolcrale Malipiero si rimanda alla nota 21 della sch. 29 di questo catalogo.

dedicazione²⁹, fra cui il più celebre è probabilmente quello fatto costruire nella chiesa padovana di Sant'Agostino, demolita nell'Ottocento, da Marietta Patra, madre di Giacomo – o Zacco – re di Cipro, dove era collocato il gruppo in terracotta attribuito a Giovanni de' Fondulis, raffigurante la *Pietà con Carlotta di Lusignano*, figlia illegittima del sovrano e nipote di Marietta, ora all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston³⁰.

²⁹ Sono rispettivamente quelli delle chiese cittadine di Sant'Agostino e di San Giovanni di Verdara e delle chiese, sparse un po' in tutta la diocesi, di Fara Vicentino, Thiene, Corsara San Luca, Cogollo del Cengio, Molvena e Centrale in provincia di Vicenza, di Camposampiero, Lissaro, Saletto di Montagnana e Roncaglia in provincia di Padova e di Camponogara in provincia di Venezia. L'elenco è in Gios 1976, p. 301.

³⁰ Sull'abbattuta chiesa di Sant'Agostino di Padova e sull'altare del Santissimo Salvatore si veda Merotto Ghedini 1995, in part. pp. 70-72. Sul gruppo fittile si veda da ultimo Ericani 2015, in part. pp. 76-77.

34. Vicenza

Scultore veneto-lombardo

Madonna con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Antonio abate

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 280 × 130 × 17

Vicenza, chiesa di San Lorenzo, controfacciata

Bibliografia: Ballarin 1956, p. 9; L. Magagnato in Barbieri, Cevese, Magagnato 1956, p. 64; Barioli 1961, pp. 26-27; Barbieri 1962, vol. I, pp. 245-246; Puppi 1964-1965, pp. 315-316; Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 36-37; Semenzato 1971, p. 306; Barbieri 1981, p. 15; Barbieri 1984, p. 18; dani 1997, p. 319; Ericani 1999, p. 59; Barbieri, Cevese 2004, p. 335; Ricci 2005-2006, pp. 138-139, sch. 3; Mattellini 2008, pp. 30-31; Trevisan 2011, pp. 234-235.

Dell'altorilievo in pietra raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Antonio abate*, ora murato sulla controfacciata della chiesa vicentina di San Lorenzo, sfuggono ancora oggi l'autore e la destinazione originaria. La sua attuale collocazione non è del resto meno arbitraria di quella precedente: come attestano le riprese fotografiche effettuate nell'Ottocento e nella prima metà del secolo scorso, con gli ammodernamenti settecenteschi del tempio, la scultura era stata infatti sovrastapposta all'altare Pojana nel transetto destro (sch. 33). Da quella vertiginosa altezza – causa principale del disinteresse della critica sino ad anni relativamente recenti – fu 'calato' in conseguenza dell'apertura del finestrone dietro al complesso altaristico, deliberata nel 1950 e attuata nel 1954 (Mattellini 2008). Soltanto in quel tempo, una volta sistemato tra la porta maggiore della chiesa e l'altare Gualdo e reso dunque più accessibile, fu finalmente considerato e studiato.

La storiografia si è da allora interrogata ripetutamente sulla possibile paternità del manufatto, senza però pervenire a una proposta univoca e pacificamente condivisa. Il primo a occuparsene, dopo le segnalazioni della Ballarin (1956) e del Magagnato (1956), fu Gino Barioli (1961) che, riconosciuta l'estraneità dell'opera rispetto al complesso architettonico-scultoreo cui era stata sovrammessa come fastigio, individuò nell'ancona un pezzo a sè stante, slegato da qualsivoglia rapporto filologico con altri, pur coevi, lavori scultorei presenti in San Lorenzo e, in special modo, proprio con il trittico Pojana. Lo studioso avvicinò il rilievo a quelle che allora si ritenevano prove

giovanili di Andrea Riccio, e che oggi sono piuttosto riferite all'*entourage* di Donatello, quali la *Madonna con il Bambino* nella chiesa padovana di San Gaetano e l'analogo gruppo mariano, in pietra tenera policroma, nel santuario di Borbiago, frazione del comune di Mira, al limitare della Laguna¹. L'anno seguente Franco Barbieri (1962) propendeva invece per un accostamento alle figure della *Madonna tra i Santi Cristoforo e Vincenzo*, già sulla facciata dell'oratorio di Santa Maria e Cristoforo e ricoverate dal 1952 al Museo Civico di Vicenza (inv. S 119-121), e collocava tutte queste sculture in un unico filone stilistico prossimo ai modi di Giovanni e Agostino de' Fondulis². Lionello Puppi (1964-1965), immaginando una giovanile attività di scultore per il pittore Giovanni Buonconsiglio, lo convocava quale responsabile della pala plastica in San Lorenzo salvo poi recepire l'ipotesi, avanzata già nel 1970 dal Barbieri e da questi ribadita pure in seguito (1984), in favore di Angelo di Giovanni da Verona. Frattanto una diversa interpretazione era data da Camillo Semenzato (1971), il quale consigliò di guardare a Padova e al Padovano "in fase post-mantegnesca".

Nuovi spunti di riflessione al dibattito critico sono stati infine forniti da Giuliana Ericani (1999) che, evidenziati i "caratteri lombardeggianti" del gruppo scultoreo, lo ritiene eseguito da un artista locale di mediocri capacità, al quale la "protoclassicità del Lombardo" consente di aggiornare il proprio linguaggio provinciale, segnato ancora dalla persistenza di retaggi tardogotici ben radicati nella realtà berica. Ciò si avverterebbe in particolare nella *Vergine* e nella sua posa, non immemore – a detta della studiosa – delle *Madonne* di Antonino da Venezia³. Di qui l'idea di una personalità di transizione come quella di Bartolomeo da Vicenza, in rapporti documentati con Antonino ma anche in consuetudine con Angelo da Verona e altre personalità presenti ai piedi di Monte Berico nell'ottavo decennio del Quattrocento quando, cioè, l'evidenza stilistica consiglierebbe di collocare l'esecuzione dell'opera.

Causa probabile di una fortuna critica tanto ondivaga e del costante pendolarismo nei giudizi espressi è il fatto che non sia tuttora possibile rintracciare affinità stringenti e probanti con la produzione locale di quel torno d'anni. La medesima candidatura del

¹ Per le due *Madonne* di San Gaetano e di Borbiago di Mira si veda E. Callovi, in *Rinascimento e passione...* 2008, pp. 236-239, sch. 3.

² Il gruppo scultoreo è brevemente discusso nel capitolo III di questo studio cui si rimanda.

³ Per le *Madonne* di Antino da Venezia si veda il capitolo I di questo studio, cui si rimanda pure per le relative immagini.

succitato Bartolomeo è destinata – per il momento – a rimanere una mera ipotesi di lavoro. Lo scultore è sì documentato, ma le tracce che lascia di sé sono per lo più attestazioni in qualità di testimone in scritture notarili⁴. Sappiamo che, figlio del pittore Zanino, nel 1451 si emancipava, dopo un periodo di formazione presso il già ricordato Antonino da Venezia, verosimilmente suo padrino di battesimo, per lavorare in proprio e riceveva dal maestro i ‘ferri del mestiere’ nonché le somme di denaro dovutegli⁵. Apprendiamo inoltre che la sua fu una vita lunga, anche dal punto di vista professionale, coronata dall’elezione alla guida della fraglia di mestiere nel 1479 e nel 1490⁶. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, il suo è tuttavia poco più di un nome e non abbiamo lavori che gli si possano riferire al di là di ogni ragionevole dubbio. La stessa lettura della *Ericani*, che nella monumentale postura della nostra *Vergine* avverte l’eco dei modelli di Antonino, pare francamente abbastanza forzata. La studiosa coglie invece nel segno quando rileva la dipendenza del *Sant’Antonio abate* di Vicenza dai pannelli con i *Profeti* all’esterno del coro della basilica dei Frari a Venezia, eseguiti tra il 1468 e il 1475 – o forse in parte anche a date più precoci⁷ – da Pietro Lombardo e da altre maestranze lombarde.

In effetti, il santo vicentino condivide con i busti che popolano il setto marmoreo veneziano un forte indebitamento nei confronti dell’arte lombarda, il panneggiare frantumato – che qui diviene però più essenziale ed è declinato con una maggiore robustezza – nonché le mani ampie, dalla posa rigida e coi dorsi solcati da vene sporgenti.

⁴ Il 6 novembre 1465, compare appunto quale testimone di un atto rogato in casa di Francesco Revese, insieme ad Angelo di Giovanni da Verona (ASVi, *Notarile*, Tommaso Zanecchini, b. 57b, c. 33r, in Zorzi 1926, pp. 58 e 65).

⁵ Lunedì 24 maggio 1451, “in domo habitationis messer Antonini lapicide posita in sindacaria Sancti Laurencij, presentibus Mattio tessaro quondam Benedicti habitatore in Sindacaria Sancti Laurencij et Tomasio florentino quondam Christofori lapicida habitatore in Sindacaria de domo [...]” Bartolomeo “filius messer Zanini pictoris” dichiarava di avere ricevuto “ab ipso messer Antonino omnia sua ordignia et omnes suas res ac denariorum quantitates” che questi gli doveva (ASVi, *Notarile*, Galeotto Aviano, b. 20, fasc. I, c. 63v, in Zorzi 1926, p. 59).

⁶ *Statuta sive ordinamenta...* (BBVi, ms. 181), cc. 48r e 65v, in Zorzi 1926, p. 59.

⁷ Di questo parere è Anne Markham Schulz 2010, in part. pp. 336-340, che, in ragione della marcata componente lombarda di queste figure, immagina che esse possano essere state, almeno in parte, scolpite anche precedentemente al soggiorno padovano di Pietro Lombardo. Questi avrebbe infatti realizzato le quattro formelle che gli sono state attribuite già nella prima metà degli anni Sessanta del Quattrocento.

Quanto alle altre due figure, come questa dominate da masse importanti e dal risoluto plasticismo, esse sono informate da una morbidezza diversa, che smussa gli spigoli, arrotondandoli più dolcemente, e allenta i tratti più rudi e secchi del *Sant'Antonio abate*, la cui notevole carica espressiva rimane nondimeno tra i momenti più alti e qualificanti dell'opera. Non si potrà infine tacere come sia la *Madonna con il Bambino* al centro sia i santi laterali, che conservano tutti tracce consistenti di policromia, nel loro isolamento fisico rispetto al fondo delle tre lastre sagomate su cui si stagliano e nel loro essere troncati praticamente a metà coscia, riprendano una concezione spaziale del sott'insù analoga a quella sperimentata da Andrea Mantegna nel registro superiore del *Polittico di San Luca*, dal 1811 a Brera ma eseguito tra il 1453 e il 1455 per la basilica padovana di Santa Giustina, e poi tradotta nel marmo, sempre nella città euganea, da Pietro Lombardo nella lunetta del *Monumento Roselli al Santo* (1464-1467), con le *Sante Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena*, ai lati, e la *Madonna con il Bambino*, al centro, che tra l'altro paiono occupare, proprio come a Vicenza, "le tavole separate di un trittico"⁸ (fig. 573). Queste ultime e, soprattutto, la *Vergine*, con la bocca stretta e sottile, il taglio allungato degli occhi, il profilo chiuso, al di là della studiata politezza che nel nostro esemplare cede il passo ad un fare complessivamente più popolaresco e corsivo, si propone quale prototipo aulico per la *Madonna* di San Lorenzo. Viene così ribadita l'importanza del pezzo schedato che, "di estremo interesse nel discorso della scultura quattrocentesca vicentina, avvicinandosi lo scadere del secolo XV" (Barbieri 1984), costituisce un tassello significativo di quella corrente lombardesca ben testimoniata, nello stesso tempio francescano berico, dal trittico Pojana (sch. 33) e, in una prospettiva più ampia tesa ad abbracciare l'intero territorio della provincia, dal dossale lapideo nella 'chiesetta rossa' di Thiene (sch. 29).

⁸ Markham Schulz 2010, p. 329.

35. Vicenza

Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Santa Chiara

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 116,5 × 36,2 × 9

Vicenza, Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, Inv. S 42

Bibliografia: Fasolo 1940, p. 43, sch. 157; L. Pisani in *Catalogo Scientifico delle Collezioni III...* 2005, pp. 61-62, sch. 22.

L'ancona in pietra tenera rappresenta una santa in vesti monacali, che Aristide Dani identificava in *Santa Scolastica*¹ e che Giulio Fasolo, ripreso da Linda Pisani, riconobbe invece come *Santa Chiara*, in ragione degli attributi, pur molto frammentari: il giglio e la croce. La situazione conservativa della scultura è molto compromessa: non solo essa si presenta spezzata in tre parti distinte, riunite entro una struttura che, predisposta *ad hoc* e corredata di gancio, era stata apprestata per una sua destinazione espositiva, ma anche la sua pelle è assai sciupata. È certo questo l'esito di una vicenda conservativa complicata che riusciamo a seguire soltanto in parte e senza risalire a più in là dell'Ottocento, quando è documentata la collocazione del pezzo in esterno. Prima del suo ingresso nelle collezioni museali cittadine, la *Santa* era infatti murata sulla parete a mezzogiorno della chiesa di Santa Corona a Vicenza, prospiciente il piccolo giardino a suo volta affacciato su Corso Palladio. Questa sistemazione si doveva al collezionista Francesco Testa².

Lo stato di generale consunzione in cui versa l'opera ne ostacola una piena leggibilità ma non al punto di rendere impossibile cogliervi quei tratti caratteristici che possono essere agevolmente ricondotti – come ha giustamente osservato Linda Pisani (2005) – alla produzione più tipica di Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como. Come ha restituito chiaramente il presente studio, la bottega dei due cognati si sarebbe, infatti, specializzata nell'esecuzione di simili manufatti. Non è dunque casuale che il trattamento schematico dei panneggi, l'impianto generale della

¹ AOIVi, *Fondo Dani*, Foto b. 2.

² ASCVi, *Comune di Vicenza, V, Culto, Chiesa di santa Corona*, b. 1 "1861-1880". Su Francesco Testa (1761-1846), bibliofilo e poligrafo, ma pure interessato d'arte, si veda Cevese 2005a, pp. 62-64.

figura, la definizione dello spazio della nicchia absidata siglata in alto dal *pecten* che s'impone subito sopra una mondata a toro a sezione semicircolare, e persino l'aureola a disco, riecheggino in maniera evidente soluzioni analoghe adottate tanto nel trittico di Montecchio Maggiore (sch. 14) quanto nella perduta ancona con *San Sebastiano*, già nella collezione di Guido Cibin a Schio (sch. 26). È del resto assai verosimile che pure il rilievo della Pinacoteca di Vicenza abbia fatto in origine parte di un polittico scolpito: verosimilmente quale figura a destra dell'immagine centrale.

36. Vicenza

Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Madonna con il Bambino
ultimo quarto del XV secolo
pietra tenera, cm 88 × 126
Vicenza, collezione privata

Bibliografia: Barbieri, in Barbieri, Menato 1970, pp. 44-45; Rigoni 1989, pp. 16-18.

Reso noto da Franco Barbieri quasi cinquant'anni or sono (1970), quest'altorilievo raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino*, di cui è impossibile risalire alla primitiva destinazione, si conserva in collezione privata vicentina. Scolpita nella morbida pietra delle cave locali, la scultura, dal risoluto impianto tridimensionale, era verosimilmente parte, un tempo, di un più ampio polittico, nel quale doveva fungere da scomparto centrale secondo le modalità riscontrabili in vari esemplari consimili diffusi un po' a tutte le latitudini della provincia berica, ma specialmente a nord del capoluogo dove troviamo, in effetti, i manufatti che meglio si confrontano con quello ora esaminato.

La nostra ancona si legge, infatti, senza soluzione di continuità accanto alle *Vergini in trono* di Piovene Rocchette (sch. 23) e dei trittici di Lupia di Sandrigo (sch. 10) e di Torri di Quartesolo (sch. 31), ma trova anche convincenti addentellati di ordine stilistico e di tecnica d'intaglio con le figure dei Santi di altri dossali quali quelli ora nella cappella invernale del duomo di Santa Maria e San Vitale di Montecchio Maggiore (sch. 14) e nella parrocchiale di Molina di Malo (sch. 11). Affini sono il piegare metallico dei panneggi e il modo in cui essi si articolano in pesanti falde tra le ginocchia della Madonna; la tipologia facciale di quest'ultima, qui dalla freschezza adolescenziale, che si schiude in un ovale perfetto e delicato, connotato da una bocca piccola e da arcate sopraccigliari ben definite; le grinze dell'epidermide che segnano la mano sinistra della Madre e le gambette grassocce del Figlio all'altezza dell'inguine; il tenero gesto del piccolo Gesù che afferra il manto materno tirandolo a sé all'insegna di un'intimità feriale colma di affetto che affiora identica a Piovene Rocchette. Persino le decorazioni lungo le lesene laterali, chiuse in alto da originali declinazioni del capitello

corinzio con un collarino perlinato e l'abaco lunato impreziosito al centro da un piccolo fiore, si rinvengono puntualmente nella suindicata pala lupiese (sch. 10), mentre la lavorazione del seggio su cui siede Maria, contraddistinto da una nitida modanatura a dentelli nella specchiatura di testa della pedana e da morbidi riccioli che ingentiliscono le estremità dei braccioli, è analoga a quella di Torri di Quartesolo (sch. 31). Alla luce delle strette consonanze sin qui richiamate, che ricalcano una tipologia consolidata e tradiscono la derivazione da un medesimo modello figurativo, l'ancona, ancorabile cronologicamente alle ultime decadi del Quattrocento, s'inserisce a pieno titolo – come già osservarono Franco Barbieri (1970) e Chiara Rigoni (1989) – fra le opere riconducibili alla *équipe* di Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como.

37. Vicenza

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Padre Eterno benedicente
ultimo quarto del XV secolo
pietra tenera, cm 150 × 80
Vicenza, collezione privata

Bibliografia: Inedito.

Come la *Madonna in trono con il Bambino* precedentemente schedata, anche questo inedito *Dio Padre* di collezione privata vicentina, doveva con ogni evidenza far parte di un dossale scultoreo – forse un polittico – nel cui contesto si inseriva quale elemento di coronamento. In condizioni generali relativamente discrete, l'opera presenta una vistosa incrinatura stuccata che percorre in diagonale la lunetta, attraversando la figura all'altezza della mano sinistra e delle ciocche della barba che incornicia la parte inferiore del viso, di forma piuttosto allungata.

Dal deciso stacco volumetrico rispetto al fondo della *chuna*, priva di decorazioni se si escludono le modanature lungo il bordo superiore, tutte per altro lisce ad eccezione del bel fregio a ovuli, il corpo dell'Eterno, a mezzo busto e con le braccia aperte, è rivestito di panneggi generosi, increspati da pesanti e turgide falde quasi indipendenti dall'anatomia sottostante. Il modo di disporsi di queste pieghe rammenta soluzioni analoghe adottate proprio nella succitata *Madonna* con cui condivide oggi la sede di conservazione nonché l'impossibilità a risalire alla sua provenienza onde meglio circoscrivere l'ambito spaziale originario di pertinenza.

Minori problemi sussistono invece nella definizione dell'ambito stilistico del rilievo in esame che si può con un certo agio ricondurre al filone facente capo ai cognati Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como e al loro *atelier* che dominò la scena scultorea berica negli ultimi lustri del Quattrocento.

38. Zanè

Cerchia di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como

Cristo in pietà

ultimo quarto del XV secolo

pietra tenera, cm 180 × 107

Zanè, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, navata, lato destro

Bibliografia: Cevese 1986, pp. 6-7; Dal Carobbo 1995, p. 246; Costa 2005, pp. 43, 47.

Nella parrocchiale di Zanè, accanto all'ingresso laterale, è murato, in alto, un rilievo in pietra raffigurante il *Cristo in pietà* entro una cornice architettonica. Gesù è ritratto frontalmente e con le braccia conserte all'altezza dei fianchi; sul dorso delle mani reca i segni dei chiodi, chiaro riferimento, insieme alla vistosa corona di spine sul capo, alla sua passione. La sua aureola crociata è resa prospetticamente a suggerire in maniera convincente un'idea di profondità spaziale, a definire la quale concorrono pure le spalle della nicchia, siglata in alto da una valva di conchiglia striata, oggi guastata da una sfacciata doratura del tutto inadatta. A fronte di una diffusa e meccanica genericità nella resa dell'anatomia e dei capelli inanellati in spesse ciocche a cavaturaccioli, il volto del Cristo è indagato con maggior convinzione. Le arcate sopracciliari sollevate, i bulbi oculari rigonfi e soprattutto la bocca dischiusa gli infondono un'inattesa e intensa carica espressiva.

Della scultura, in uno stato conservativo nel complesso più che discreto nonostante la non trascurabile lacuna nell'angolo in basso a destra e le varie sbrecciature lungo il bordo inferiore, s'ignora la primitiva collocazione. È assai probabile però che la lastra scolpita spettasse all'antica chiesa che sin dalla fine del Duecento dipendeva dalla pieve di Santa Maria di Thiene¹. Tratteggiato minutamente nel resoconto della visita pastorale compiuta dal vescovo Pietro Barozzi il 2 novembre 1488, l'edificio aveva al tempo una pianta pressoché quadrata: quadrata era pure la cappella a volta che ospitava l'altar maggiore, al di fuori della quale erano sistemati due

¹ *Rationes decimarum...* 1941, p. 157.

altari, rivolti ad oriente². L'aspetto attuale di ampia aula unica con le pareti scandite da altari barocchi risale alla metà del Settecento, quando la chiesa venne ricostruita *a fundamentis*³. Sebbene le visite pastorali dei presuli patavini ci forniscano solo descrizioni molto sommarie e tali da non poterla individuare di là da ogni ragionevole dubbio, la nostra ancona lapidea potrebbe essere appartenuta in origine all'altare intitolato al Corpo di Cristo, citato in modo esplicito unicamente nei rapporti dei visitatori vescovili in età pretridentina⁴ e comunque non oltre il 1571, quando il Santissimo si conservava appunto in un altare *ad hoc*, a sinistra di quello maggiore, in un tabernacolo a parete⁵. Da allora, soltanto nella relazione stesa dal rettore della parrocchia Schievano in previsione della visita del presule patavino Elia Dalla Costa, nell'agosto del 1930, ricompare una chiara menzione all'"Ecce Homo in alto rilievo sul Battistero", censito, per altro in solitaria, tra le "opere d'arte *strictu sensu*" dell'edificio⁶.

Trascurato dagli studi sulla scultura vicentina del Rinascimento, il pezzo ha una qualità scultorea non disprezzabile. Unico a essersene realmente occupato in passato è stato Renato Cevese (1986), che ha proposto di collocarne la realizzazione nell'ultimo quarto del Quattrocento. Tale datazione trova conferma nei confronti che si possono istituire con altre opere lapidee dell'epoca nel Vicentino. Colpiscono, ad esempio, le affinità con le fisionomie del *San Sebastiano* dell'altorilievo nella controfacciata del

² ACVPd, *Visitationes*, b. III, c. 208r: "Ecclesia ista est lata passus quinque, longa sex et habet cubam unam pedum duodecim per quadrum testudinatum et in ea altare unum consecratum. Extra cubam vero duo altaria orientem respicientia quorum illud, quod parieti australi accedit, consecratum non est", in Gios 1992, p. 142.

³ A fare memoria della riedificazione della chiesa tra il 1745 e il 1747 nonché della successiva consacrazione nel 1775 ad opera del vescovo patavino Nicolò Antonio Giustiniani sono le epigrafi poste sopra le porte della sacrestia e della cappella delle confessioni: "D.O.M. AC. NOMINI, SS. APOSTOLORVM. PETRI. ET. PAVLI. COMMVNI. SVMPTV. AC. PIETATE. AB. ANNO. DOMINI. MDCCXLV. VSQVE. AD. MDCCXLVII. A. FVNDAMENTIS. EXTRUCTVM"; "ECCLESIAM. HANC. NVTV. AVSPICIISQVE. JOANNIS. PEDRAZZA. RECTORIS. MVNIFICENTISSIMI. ERECTAM. A. JUSTINEANVS. PONT. PATAV. XI. KAL. NOV. MDCCLXXV. CONSECRAVIT. STATVITQ. DOMINICAM. IV. OCT. QVOTANNIS. EIVS. DEDICATIONI. RECOLENDAE."

⁴ ACVPd, *Visitationes*, b. IV, 8 settembre 1533, c. 130r; ACVPd, *Visitationes*, b. VI, 25 settembre 1563, c. 33r.

⁵ ACVPd, *Visitationes*, b. VII, 15 settembre 1571, c. 353r: "Altare corporis Christi non consecratum extra fornecem sub quadam capella testudinata in parte australi ubi est Sanctissimum Sacramentum in tabernaculo infixio parieti, quod hoc portam ferream in vasculo auricalchi inaurato".

⁶ ACVPd, *Visitationes*, b. CCII, 6 agosto 1930, c. 259r.

tempio di San Lorenzo a Vicenza (sch. 34) e ancor più con quelle del *San Giovanni Evangelista* nello scomparto sinistro del dossale scolpito nella parrocchiale di Molina di Malo, che sappiamo eretta nel 1476 per volontà del nobile Giovanni da Porto (sch. 11). Nel modo di strutturare i volti tanto del *Santo martire* vicentino e dell'*Evangelista* maladense quanto del *Cristo in pietà* zanadiese si rintracciano, infatti, accenti comuni piuttosto marcati e tali da fare ipotizzare una medesima paternità o comunque un'esecuzione avvenuta nell'ambito della medesima bottega, non insensibile ai modi dei cognati lombardi Tommaso di Bartolomeo da Lugano e Bernardino di Martino da Como.

BIBLIOGRAFIA

Sigle delle Biblioteche e degli archivi

ABDSch = Archivio e Biblioteca del Duomo di Schio
ACVVi = Archivio Curia Vescovile di Vicenza
ACVPd = Archivio Curia Vescovile di Padova
AdA = Archivio dell'Arca del Santo di Padova
AMB = Archivio di Monte Berico
AOIVi = Accademia Olimpica di Vicenza
APCTTh = Archivio da Porto, Colleoni, Thiene di Thiene
APM = Archivio Parrocchiale di Molina di Malo
APMM = Archivio Parrocchiale di Montecchio Maggiore
APPR = Archivio Parrocchiale di Piovene Rocchette
ASBAPVe = Archivio Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio Venezia e laguna di Venezia
ASAq = Archivio di Stato di L'Aquila
ASPd = Archivio di Stato di Padova
ASTn = Archivio di Stato di Trento
ASVi = Archivio di Stato di Vicenza
BBSch = Biblioteca Renato Bortoli di Schio
BBVi = Biblioteca Bertoliana di Vicenza
BCPd = Biblioteca Civica Padova
CRS = Corporazioni Religiose Soppresse (fondi presso l'Archivio di Stato di Padova e di Vicenza)
CRS/VE = Corporazioni Religiose Soppresse da Venezia (fondo presso l'Archivio di Stato di Vicenza)
MBAB = Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa

Opere manoscritte

secoli XV-XVI

Statuta sive ordinamenta fratralie muratorum, BBVi, ms. 181.

1561

D. Dal Legname, *Inscriptiones et epigrammata omnia quae visuntur Patavii in celeberrimo D. Augustini Templo collecta et non nulla etiam conscripta*, BCPd, ms. BP. 1102.

1615

G. B. Frizier, *Origine della Nobilissima, e Antica Città di Padova, et Cittadini suoi*, BCPd, ms. BP. 1232.

XVII secolo

S. Castellini, *Descrizione dei borghi di Vicenza*, BBVi, ms. 1740.

1710

G. Fanton, *Inventario sive notta de stabili e mobili della Chiesa Parochial delle Torre di Quarteseolo diocese Vicentina giurisdizione del Commun*, 15 settembre 1710, in ACVVi, *Stato delle Chiese*, Sezione Antica, Torri di Quarteseolo, b. 311.

secolo XVIII

G. Gualdo, *Memorie della Casa Gualda*, BBVi, ms. 1907.

G. Tommasini, *Genealogia Istorica delle Famiglie Nobili Vicentine*, BBVi, ms. 3334.

F. Vigna, *Zibaldone per servire alla storia di Vicenza*, BBVi, mss. 2687-2700, 14 voll.

secolo XIX

D. Bortolan, *Guida di Vicenza*, BBVi, mss. CB 36-43, 8 voll.

G. Da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, BBVi, mss. 3387-3404.

L. Trissino, *Chiesa di S. Bartolomeo a Vicenza ora distrutta*, BBVi, ms. 3150.2.

secoli XIX-XX

V. Barichella, *Ricordi d'architettura di Vicenza e provincia*, BBVi, mss. 2022-2023.

V. Barichella, *Carte Barichella*, BBVi, ms. Disegni 1-11.

Rocco da Vicenza e notizie di artisti della Valle d'Intelvi attivi a Vicenza nei sec. XV e XVI, BBVi, *Carte Zorzi*, IX. 30, cc. n.n..

1916

G. Piccoli, *Studio sopra il Nome di Gesù*, in ABDSch, *Fondo Piccoli*, Quaderno grande verde chiaro, 1916.

Opere a stampa**1504**

P. Gaurico, *De Sculptura*, Firenze 1504, ed. a cura di P. Cutolo, Napoli 1999.

1525

G. Dragonzino, *Nobiltà di Vicenza*, Venezia 1525, ed. a cura di F. Barbieri, F. Fiorese, Vicenza 1981.

1537

S. Serlio, *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifici cioè Toschano, Dorico, Ionico, Corinthio et Composito, Libro Quarto*, Venezia 1537.

1539

L. Beccanuvoli, *Tutte le donne vicentine, maritate, vedove e dongelle*, Vicenza 1539, ed. a cura di I. F. Baldo, Vicenza 2008.

A. Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, Venezia 1539.

1551

S. Serlio, *Il secondo libro di Sebastiano Serlio bolognese*, Venezia 1551.

1561

F. Guicciardini, *La Historia di Italia di M. Francesco Guicciardini gentil'huomo fiorentino*, Firenze 1561.

1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini. Commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1997, 6 voll..

1591

G. Marzari, *La Historia di Vicenza*, Venezia 1591.

1602-1603

F. Pigafetta, *La descrizione del territorio e del contado di Vicenza (1602-1603)*, ed. a cura di A. da Schio e F. Barbieri, Vicenza 1974.

1649-1762

F. Barbarano de' Minori, *Historia Ecclesiastica della Città, Territorio e Diocesi di Vicenza*, Vicenza 1649-1762, 6 voll.

1676

M. Boschini, *I Gioielli pittoreschi virtuoso ornamento della Città di Vicenza: cioè l'Endice di tutte le Pitture pubbliche della stessa Città*, Venezia 1676, edizione a cura di W. H. de Boer, Firenze 2008.

1701

J. Salomonio, *Urbis Patavinae Inscriptiones*, Padova 1701.

1776-1804

G. T. Faccioli, *Musaeum Lapidarium Vicentinum*, Vicenza, 1776-1804, 3 voll.

1779

A. Arnaldi, P. Baldarini, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza, con alcune osservazioni*, Vicenza 1779, 2 voll..

1800

M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno [1521-1543]*, ed. a cura di I. Morelli, Bassano (Vi) 1800.

1812-1816

G. Maccà, *Storia del territorio vicentino*, Caldogno (Vi) 1812-1816, 14 voll.

1813-1818

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone. Per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di D'Agincourt*, Venezia 1813-1818, 4 voll.

1816

Disposizioni testamentarie del Nobile Signor Conte Giambattista Orazio Porto, pubblicate li 5 e 7 Febbraio 1816, Vicenza 1816.

1821

S. Castellini, *Storia della città di Vicenza ove si vedono i fatti e le guerre de' Vicentini così esterne come civili dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza 1821, 15 voll.

1839-1840

G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI*, Firenze 1839-1840, 3 voll..

1845

A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza li 19 agosto 1845 colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite...*, Padova 1845.

1848

A. Magrini, *Notizie storico descrittive della chiesa Cattedrale di Vicenza*, Vicenza 1848.

1867

F. Formenton, *Memorie della città di Vicenza dalla sua origine fino all'anno 1867*, Vicenza 1867.

G. Pieriboni, *Compendiose notizie del Tempio di S. Lorenzo e della Confraternita dei Rossi*, Vicenza 1867.

1870

Lettere senili di Francesco Petrarca volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, volume II; Firenze 1870.

Nostra corrispondenza, in "Giornale della Provincia di Vicenza", V, 1870, n. 22, sabato 19 febbraio, pp. 2-3.

1872

A. Rossi, *Rocco da Vicenza nell'Umbria, commentario*, in "Giornale di erudizione artistica", I, 1872, 2, pp. 41-52.

1873

A. Magrini, *Maestro Rocco da Vicenza architetto e scultore*, in "Archivio Veneto", 11, 1873, pp. 37-48.

1881

Elenco dei principali monumenti ed oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza soggetti alla sorveglianza della Commissione Conservatrice di Antichità e Belle Arti. Pitture – sculture – oreficerie – incisioni, Vicenza 1881.

B. Morsolin, *Trissino. Ricordi storici*, Vicenza 1881.

1882

L. Courajod, *Quelques sculptures vicentines a propos du bas-relief donné au Musée du Louvre par M. Ch. Timbal*, in “Gazette des Beaux Arts”, 1882, pp. 135-143.

1883

F. Lampertico, *Il Patto di Custodia nel Medio Evo*, in Id., *Scritti storici e letterari*, Firenze 1883, vol. II, pp. 378-400.

G. M. Urbani de Gheltof, *Gli artisti del Rinascimento nel Vescovado a Padova nel solenne ingresso di Monsignore Giuseppe Callegari dalla Parvisina alla sede vescovile di Padova di D. Giampaolo Berti*, Padova 1883.

1884

Cronaca ad memoriam praeteriti temporis praesentis atque futuri (Nozze Malvezzi-Chielin), Vicenza 1884.

B. Morsolin, *Un episodio della vita di Carlo V*, in “Archivio Veneto”, 27, 1884, pp. 293-320.

F. Sartori, *Guida storica delle chiese parrocchiali ed oratori della città e diocesi di Padova. Parte prima che contiene tutte le Parrocchie della Diocesi poste fuori di Città*, Padova 1884.

1885

S. Castellini, *Descrizione della città di Vicenza dentro dalle mura*, Vicenza 1885.

1886

A. Pomello, *Storia di Lonigo con cenni storici sui comuni del distretto*, Lonigo (Vi) 1886.

1887

G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia, IV*, Firenze 1887.

S. Rumor, *Il Castello di S. Maria in Thiene*, Vicenza 1887.

1889

D. Bortolan, *S. Corona. Chiesa e convento dei domenicani in Vicenza*, Vicenza 1889.

1892

Frammenti di Storia – Numero Unico pubblicato per la solenne inaugurazione del nuovo tempio di San Vitale 21 agosto 1892, Montecchio Maggiore (Vi) 1892.

1893

A. Maggio, *Cenni storici di Noventa Vicentina*, Lonigo 1893.

P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venezia 1893.

G. Giomo, *L'archivio antico della Università di Padova*, in “Nuovo Archivio Veneto”, VI, 1893, parte II, pp. 377-460.

1897

G. Bertapelle, *Cenni storici intorno agli arcipreti di Noventa Vicentina*, Vicenza 1897.

1899

S. Rumor, *Il Blasone Vicentino descritto e storicamente illustrato*, Venezia 1899.

1902

Guida – Ricordo, Bassano (Vi) 1902.

1905

G. Capovin, *Feste centenarie della chiesa prepositurale celebrate in Montebello Vicentino: 24 settembre 1905*, Vicenza 1905.

1906

V. Lazzarini, *Nuovi documenti intorno a Donatello e all'opera del Santo*, in "Nuovo Archivio Veneto", N. S., 12, 1906, pp. 161-168.

1907

C. von Fabriczy, *Giovanni Minello. Ein Paduaner Bildner vom Ausgang des Quattrocento*, in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", 28, 1907, pp. 53-89.

1908

A. Moschetti, alla voce *Bardi Giovanni d'Antonio Minelli de'*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme, F. Becker, vol. II, Leipzig 1908, pp. 487-489.

V. Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV con illustrazione e note di Andrea Moschetti*, Venezia 1908.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. VI. La scultura del '400*, Milano 1908.

1909

A. Agosti, *Memorie storiche di Montecchio Maggiore*, Arzignano 1909 (rist. anastatica Vicenza 1997).

1910

V. Fainelli, *Per la storia dell'arte a Verona*, in "L'arte", XIII, 1910, pp. 219-222.

L. Simeoni, *Il giurista Barnaba da Morano e gli artisti Martino da Verona e Antonio da Mestre*, in "Nuovo Archivio Veneto", anno X, 1910, tomo XIX, parte I, pp. 216-236.

F. N. Vignola, *Appunti sulla Pinacoteca Vicentina*, in "Bollettino del Museo Civico di Vicenza", III-IV, 1910, luglio-dicembre, pp. 25-32.

1911

S. Rumor, *Storia documentata del santuario di Monte Berico*, Vicenza 1911.

1912

F. Rodolfi, *Notificazioni al Clero*, Vicenza 1912.

1913

A. Da Schio, *Costozza*, Vicenza 1913.

A. Moschetti, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-1467). Parte I*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 16, 1913, pp. 1-99.

F. Rodolfi, *Il patrimonio sacro*, in "Bollettino Ecclesiastico", III, 1913, 10, pp. 310-322.
P. Torelli, *Jacobello e Pietro Paolo dalle Masegne a Mantova*, in "Rassegna d'Arte", 13, 1913, pp. 67-71.

1914

A. Moschetti, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-1467) con una appendice sulla data di nascita e di morte di Bartolomeo Bellano. Parte II*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 17, 1914, pp. 1-43.
S. Rumor, *S. Lorenzo nella storia e nell'arte*, in "Vicetiae Ars", 1 (numero unico), pp. 1-4.
G. B. Zanazzo, *L'arte delle lana in Vicenza*, Venezia 1914.

1916

G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Parte Prima. I pittori*, Venezia 1916.

1919

D. Bortolan, S. Rumor, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1919.
P. J. Gentner, *Statue of an Apostle by Antonio Minelli*, in "Bulletin of the Worcester Art Museum", X, 1919, 2, pp. 26-29.

1920

I. C. Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano-Roma 1920, 2 voll.

1921

L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921.

1924

C. Ausserer, G. Gerola, *I documenti clesiani del Buonconsiglio*, Venezia 1924
E. Kris, *Zwei unbekannte Werke Giovanni Minelli dei Bardi*, in "Belvedere", III, 1924, pp. 75-77.
S. Rumor, *Ricordi Eucaristici a Vicenza*, Vicenza 1924.

1925

G. Fabris, *Lupia e i suoi gioielli d'arte ignoti o dimenticati*, in "La provincia di Vicenza", LIX, n. 241, 14 ottobre 1925, p. 1.

1926

G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Parte Seconda. Architetti, ingegneri, muratori, scultori, tagliapietre*, Venezia 1926.

1927

L. Planiscig, *Andrea Riccio*, Wien 1927.
S. Rumor, *San Lorenzo*, Vicenza 1927.

1928

A. Callegari, *Pietro Lombardo e il Lombardismo nel Basso Padovano*, in "Dedalo", IX, 1928, VII, pp. 357-385.

G. De Mori, *Chiese e chiostrì di Vicenza*, Vicenza 1928.
R. Zanocco, *Il palazzo vescovile di Padova nella storia e nell'arte della rinascenza*, in "Bollettino Diocesano di Padova", XIII, 1928, fasc. 3-4, pp. 175-192.

1929

G. Fasolo, *Le ville del Vicentino*, Vicenza 1929.
S. Rumor, *Il Santuario di Monte Berico*, Vicenza 1929.

1930

F. Cali, *La chiesa di San Lorenzo in Vicenza*, in "Italia sacra", 8, 1930, I, f. XI, pp. 575-615.
P. Carpi, *Nuove notizie e documenti intorno a Giovanni Minello e all'arte del suo tempo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XXIII, 1930, pp. 40-91.
G. Fasolo, *La "pietà" di Sarmego una sconosciuta terracotta dipinta (Sec. XV)*, in Id., *Note d'Arte con venti illustrazioni*, Vicenza 1930, pp. 7-17.

1931

S. Bettini, *Bartolomeo Bellano "ineptus artifex"?*, in "Rivista d'Arte", XIII, 1931, pp. 45-108.
P. Carpi, *Giovanni Minello e la sua opera nella Cappella del Santo*, in "Padova", 5, 1931, pp. 3-23.

1932

B. Munaretto, *Memorie storiche di Montebello Vicentino*, Vicenza 1932.

1933

T. Gasparini, *Nanto Vicentino. Appunti storici*, Vicenza 1933.
G. Sandri, *Il vicariato imperiale e gli inizi della signoria scaligera in Vicenza*, in "Archivio Veneto", XII, 1933, ried. in *Scritti di Gino Sandri*, a cura di G. Sancassani, Verona 1969, pp. 195-250.

1934

A. Bonaca, *L'altare di Maestro Rocco di Tommaso da Vicenza nella chiesa di S. Emiliano in Trevi*, in "Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXXI, 1934, pp. 59-91.
G. Fasolo, *La Chiesa di San Pietro descritta da Silvestro Castellini*, in *La Chiesa di S. Pietro Apostolo in Vicenza nel 25.mo di sacerdozio del M. R. Parroco don Simeone Geremia*, Vicenza 1934, pp. 15-28 (Fasolo 1934a).
G. Fasolo, *L'Oratorio di S. Pietro detto «dei Boccalotti»*, in *La Chiesa di S. Pietro Apostolo in Vicenza nel 25.mo di sacerdozio del M. R. Parroco don Simeone Geremia*, Vicenza 1934, pp. 29-35 (Fasolo 1934b).

1935

"Bollettino della Diocesi di Vicenza", XXVI, 1935, 6, pp. 278-279.
A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana, X, La scultura del Cinquecento*, parte I, Milano 1935.

1936

Atti Vescovili e comunicazioni, in “Bollettino della Diocesi di Vicenza”, XXVII, 1936, 11, pp. 400-410.

1937

W. H. U. Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, in “Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 1, 1937, pp. 1-138.

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. X. La scultura del Cinquecento, Parte III*, Milano 1937.

G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Il preclassicismo e i prepalladiani*, Venezia 1937.

1938

A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova*, Padova 1938.

1938-1939

B. Stechini, *La scultura gotica a Vicenza*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore G. Fiocco, a.a. 1938-1939.

1940

G. Fasolo, *Guida del Museo Civico di Vicenza*, Vicenza 1940.

1941

K. Gerstenberg, *Das Bücherstilleben in der Plastik*, in *Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waetzoldt*, Berlin 1941, pp. 135-159.

G. Piccoli, *L'emblema del Nome di Gesù esaltato nell'arte del '400 a Schio e dintorni*, in “L'Avvenire d'Italia”, XLVI, 261, 7 novembre 1941, p. 3.

Rationes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Venetiae – Histria Dalmatia, a cura di P. Sella, G. Vale, Città del Vaticano 1941.

1942

G. Mariacher, *Bernardo e Niccolò da Venezia*, in “Rivista d'arte”, XXIV, 1942, pp. 12-25 (Mariacher 1942a).

G. Mariacher, *Scultori veneziani in Lombardia nei secoli XIV-XVI*, in “Ateneo Veneto”, CXXXIII, 1942, vol. 129, nn. 10-12, pp. 237-241 (Mariacher 1942b).

1943

G. Mantese, *Vicenza sacra alla fine del XIII e principio del XIV in documenti inediti dell'Archivio Vaticano*, in “Odeo Olimpico”, III, 1943, pp. 117-198.

1944

C. Baroni, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944.

1947

A. Pozzi, *Come li ho visti io*, Milano 1947.

1948

La parrocchia di Molina. Nelle nozze d'argento parrocchiali del m. rev. D. Romolo Capozzo, Molina di Malo (Vi) 1948.

1948-1949

E. Rigoni, *Padova città natale di Andrea Palladio*, in "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti", 107, 1948-49, parte II, pp. 67-72, ried. in E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970, pp. 319-324.

1949

R. Gallo, *Contributi alla storia della scultura veneziana. Andriolo de Santi*, in "Archivio Veneto", XLIV, 1949, 5, pp. 1-40.

G. Zorzi, *Ancora della vera origine e della giovinezza di Andrea Palladio secondo nuovi documenti*, in "Arte Veneta", III, 1949, pp. 140-152.

1950

R. Marini, *Nota sul tabernacolo di Torri di Quartesolo*, in S. Mazzariol, *Riuscito restauro a Torri di Quartesolo della quattrocentesca 'Ancona della Pietà'*, in "La Voce dei Berici", XLIV, n. 22, 29 maggio 1988, p. 3.

O. Ronchi, *Un lutto per l'arte. Lo scultore Antonio Penello*, in "Il Gazzettino", anno 64, numero 284, 29 novembre 1950, p. 5.

1952

L. Magagnato, *I taiapiera di Vicenza*, in *Prima mostra della pietra di Vicenza*, Venezia 1952, pp. 13-27.

G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina. Volume Primo. Dalle origini al Mille*, Vicenza 1952.

L. Pellegrini, *Calvene (Cenni storici)*, Vicenza 1952.

1953

E. Arslan, *Angelo di Giovanni da Verona*, in *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden 1953, pp. 385-394.

L. Magagnato, *Antonio de' Pieri pittore vicentino del Settecento*, in "Arte Veneta", VII, 1953, pp. 100-106.

A. Sartori, *La chiesa di S. Lorenzo in Vicenza*, Vicenza 1953.

1954

M. Chini, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, Aquila 1954.

L. Simeoni, *Verona. Guida storico-artistica della città e della provincia*, nuova edizione riveduta ed aggiornata a cura di U. Zannoni, Verona 1954.

1955

C. Baroni, *La scultura del primo Quattrocento*, in *Storia di Milano*, VI, Milano 1955, pp. 683-764.

G. Giarolli, *Vicenza nella sua toponomastica stradale*, Vicenza 1955.

G. Mariacher, *Pietro Lombardo a Venezia*, in "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 36-53.

1955-1956

P. Sambin, *La formazione quattrocentesca della biblioteca di S. Giovanni di Verdara in Padova*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXIV, 1955-1956, pp. 263-280.

1956

E. Arslan, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza. Le chiese*, Roma 1956.

A. Ballarin, *Il complesso artistico di San Lorenzo*, in "Questa è Vicenza", 10, 1956, pp. 204-211.

F. Barbieri, *Le opere d'arte*, in B. Tamaro Forlati, F. Forlati, F. Barbieri, *Il Duomo di Vicenza*, Vicenza 1956, pp. 99-173.

F. Barbieri, R. Cevese, L. Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1956.

C. Boscagin, *Legnago*, Verona 1956.

R. Cevese, *L'Assunta di Francesco Maffei*, in "Il Giornale di Vicenza", 6 aprile 1956.

F. Forlati, *L'architettura della fabbrica*, in B. Tamaro Forlati, F. Forlati, F. Barbieri, *Il Duomo di Vicenza*, Vicenza 1956, pp. 71-91.

N. Ivanoff, *Catalogo della Mostra di Francesco Maffei*, (Vicenza, Basilica Palladiana giugno - ottobre 1956), Vicenza 1956.

Nella solenne inaugurazione della nuova parrocchiale di S. Cristoforo in Bertesina di Vicenza, Vicenza 1956.

G. Zorzi, *Il Teatro Olimpico*, in "Questa è Vicenza", X, 1956, pp. 183-197.

1957

G. De Luca, *Prefazione*, in *I libri di viaggio e le guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani. Catalogo descrittivo*, a cura di A. Pescarzoli, Roma 1957, pp. XI-XXXIII.

E. Montale, *Viaggio in Italia*, in "Corriere della Sera", 285, 82, sabato 30 novembre 1957, p. 3.

M. Moretti, *Ricordo di Vittorio Fossati Bellani*, in *I libri di viaggio e le guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani. Catalogo descrittivo*, a cura di A. Pescarzoli, Roma 1957, pp. XXXVII-LI.

1958

G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, III/1, Vicenza 1958.

M. Verga Bandirali, *Scheda per Agostino Fondulo scultore*, in "Arte Lombarda", 3, 1958, 1, pp. 29-44.

C. Semenzato, *Appunti su Andriolo de Santi, scultore e architetto*, in *Studi in onore di Federico m. Mistrorigo*, a cura di A. Dani, Vicenza 1958, pp. 257-269.

G. Zorzi, *L'abside della cattedrale di Vicenza e il contributo di Andrea Palladio al suo completamento*, in *Studi in onore di Federico m. Mistrorigo*, a cura di A. Dani, Vicenza 1958, pp. 271-310.

1959

L. Cappellaro, *Costozza nei tempi*, Vicenza 1959.

G. Zorzi, *Architetti e scultori dei Laghi di Lugano e di Como a Vicenza nel secolo XV*, in *Arte e artisti dei Laghi Lombardi. I. Architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di E. Arslan, Como 1959, pp. 343-371.

1959-1960

L. Puppi, *Intorno allo scultore Angelo di Giovanni*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-1960, pp. 30-38.

1960

A. Ghidiglia Quintavalle, alla voce *Abbatì (dell'Abà, dall'Abà) Pietro Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, pp. 26-27.

1961

F. Barbieri, *La Pietà sconosciuta*, in "Vicenza", 3, 1961, fasc. 4 (luglio-agosto), pp. 31-32.

R. Barioli, *La tenera pietra dei Santi*, in "Vicenza", 3, 1961, fasc. 1, pp. 26-27.

A. Dani, *Battista da Vicenza: dati biografici, regesto, documenti inediti*, Vicenza 1961 (Dani 1961a).

A. Dani, *Il pittore Battista da Vicenza nel crogiuolo della critica*, Vicenza 1961 (Dani 1961b).

E. Motterle, *L'antica chiesa dei SS. Pietro e Paolo a S. Pietro Mussolino*, in "Il Chiampo", 3, 1961, pp. 9-11.

L. Puppi, *Une sculpture de Benedetto Montagna au Musée du Louvre*, in "La Revue du Louvre et des Musées de France", XI, 1961, pp. 15-18.

A. Sartori, *Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova*, in "Il Santo", I, 1961, pp. 37-99.

A. Zorzi, *Notizie vicentine di artisti cremaschi e in particolare di Bartolomeo Fondolini*, in "Arte Lombarda", VI, 1961, 1, pp. 110-114.

1961-1963

L. Puppi, *Un'opera di Girolamo Pittoni all'Aquila*, in "Bollettino della Deputazione abruzzese di Storia Patria", LI-LIII, 1961-1963, pp. 151-159.

1962

F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, Venezia 1962, 2 voll..

R. Cevese, *La Pala di A. De' Pieri in S. Vitale di Montecchio Maggiore*, in "Vicenza", 4, 1962, fasc. 6, pp. 3-8.

G. Mantese, *La Chiesa Vicentina. Panorama storico*, Vicenza 1962.

A. Poppi, *Lo scotista patavino Antonio Trombetta (1436-1517)*, in "Il Santo", 2, 1962, pp. 349-367.

A. Rimoldi, alla voce *Cacciafronte, Giovanni*, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1962, pp. 625-629.

1963

H. Caspary, *Tabernacoli quattrocenteschi meno noti*, in "Antichità Viva", II, 1963, 7, pp. 39-47.

A. Dani, *La Madonna del magnificat di Monte Berico e il pittore Battista da Vicenza*, in

“Studi storici dell’Ordine dei Servi di Maria”, 13, 1963, pp. 55-68.

G. De Caro, alla voce *Baglioni, Giampaolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma 1963, pp. 217-220.

G. Lorenzoni, *Lorenzo da Bologna*, Vicenza 1963.

1964

H. Caspary, *Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento*, in “Antichità Viva”, III, 1964, 5, pp. 26-35.

R. Cevese, *L’architettura vicentina del primo Rinascimento*, in “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 6, 1964, parte II, pp. 199-213.

G. Mantese, *In un testamento della nobile famiglia Dal Toso. La chiesa di S. Stefano a Lupia prezioso monumento del ’400*, in “La Voce dei Berici”, XX, n. 20, 17 maggio 1964, p. 3, ora in G. Mantese *Scritti scelti di storia vicentina. II. Storia Vicentina*, Vicenza 1982, vol. II, pp. 655-657 (Mantese 1964a).

G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina, III, parte II*, Vicenza 1964 (Mantese 1964b).

S. Ortolani, *Chiesa parrocchiale di Pievebelvicino. Relazione illustrativa, in Parrocchia di Pievebelvicino – per l’inaugurazione della nuova chiesa parrocchiale di Pievebelvicino. 30 agosto 1964*, Vicenza 1964, pp. n.n.

G. B. Proja, alla voce *Colombini, Giovanni, da Siena*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, pp. 122-123.

A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del ’400 e ’500*, Bari 1964.

1964-1965

L. Puppi, *Giovanni Buonconsiglio detto Marescalco*, in “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, nuova serie, XIII-XIV, 1964-1965, pp. 297-374.

1965

J. Balogh, *Studi sulla collezione di scultura del Museo di Belle Arti di Budapest*, in “Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, XI, 1965, pp. 3-61.

F. Barbieri, *L’architettura gotica civile a Vicenza*, in “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 7, 1965, pp. 167-184 (Barbieri 1965a).

F. Barbieri, *Nuovi appunti sull’attività dei Montagna a Monte Berico*, in *Maestri e opere d’arte del Quattrocento a Monte Berico*, (Biblioteca Servorum Veneta), Vicenza 1965, pp. 5-24 (Barbieri 1965b).

G. Lucchesi, A. M. Raggi, alla voce *Eufemia di Calcedonia*, *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1965, pp. 154-161.

1966

A. Amore, alla voce *Leonzio e Carpofofo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966, pp. 1323-1324.

G. Lucchesi, alla voce *Innocenza di Rimini*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966, pp. 833-834.

G. De Caro, alla voce *Bencucci, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8, Roma 1966, pp. 225-226.

G. Mantese, *La pieve di S. Stefano di Piovene nella prima metà del secolo XVI*, in “La Voce dei Berici”, XXI, n. 27, domenica 3 luglio 1966, p. III.

L. Puppi, *Congetture per un profilo di Antonino da Venezia*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, I, Milano 1966, pp. 351-365.

C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966.

G. Zorzi, *Notizie di artisti della Valle d'Intelvi nei sec. XV e XVI e dello scultore e architetto Rocco figlio di Tommaso del lago di Como conosciuto come "Rocco da Vicenza"*, in "Arte Lombarda", 11, 1966, 2, pp. 83-96.

1967

F. Barbieri, *Il primo Palladio*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 9, 1967, pp. 24-36.

B. Candida, *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides*, Padova 1967.

F. Cessi, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi scultori (sec. XVI)*, Trento 1967.

Il Tempio di San Lorenzo dei francescani conventuali, a cura del Piccolo Ateneo Zanelliano, Vicenza 1967.

G. Mantese, *Attività economiche e vita religiosa a Torrebelvicino nei secoli XV e XVI*, in "La Voce dei Berici", XXII, n. 4, 22 gennaio 1967, p. V, ora in G. Mantese *Scritti scelti di storia vicentina. II. Storia Vicentina*, Vicenza 1982, vol. II, pp. 349-351 (Mantese 1967a).

G. Mantese, *Noventa: pagine di storia*, in *A Monsignor Antonio Bizzotto pro Rettore del Seminario Minore Diocesano oggi Arciprete e Vicario Foraneo di Noventa*, a cura della parrocchia di Noventa Vicentina, Vicenza 1967 pp. 12-16, ora in G. Mantese, *Scritti scelti di storia vicentina. II. Storia Vicentina*, Vicenza 1982, vol. II, p. 668 (Mantese 1967b).

1968

F. Barbieri, *Il patrimonio artistico della parrocchia*, in *La parrocchia di San Pietro in Vicenza per il 25.mo di sacerdozio del parroco don Adriano Masetto*, Vicenza 1968, pp. 11-56.

L. Puppi, *Osservazioni sui riflessi dell'arte di Donatello tra Padova e Ferrara*, in *Donatello e il suo tempo*, atti dell'VIII convegno internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze-Padova, 25 settembre - 1 ottobre 1966), Firenze 1968, pp. 307-329.

1969

H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, München 1969.

G. Mantese, *Primitiva organizzazione religiosa e civile di Montecchio Maggiore*, in "Il Chiampo", IX, 1969, 39, pp. 20-22 (ora in G. Mantese, *Scritti scelti di storia vicentina. II. Storia Vicentina*, Vicenza 1982, pp. 100-104).

1970

F. Barbieri, alla voce *Bongiovanni, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma 1970, pp. 62-63.

F. Barbieri, G. Menato, *Pietra di Vicenza*, Vicenza 1970.

E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970.

1970-1971

G. Mantese, *Lo storico vicentino p. Francesco da Barbarano O.F.M. cap. 1596-1656 e la sua nobile famiglia*, in "Odeo Olimpico", IX-X, 1970-1971, pp. 27-137.

1971

R. Cevese, *Ville della provincia di Vicenza*, Milano 1971, 2 voll.

A. Dani, *Affreschi inediti di Martino da Verona e Battista da Vicenza nella chiesa di San Salvatore a Montecchia di Crosara*, Vicenza 1971.

G. L. Mellini, *Scultori veronesi del Trecento*, Verona 1971.

C. Semenzato, *Sculture vicentine*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 306-307.

A. Tomiello, *L'ancona scultorea nel chiostro di san Francesco*, in "Numero Unico. Schio 1971", pp. 40-42.

1972

F. Barbieri, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza 1972.

I. Daniele, *La diocesi di Padova*, Padova 1972.

I. Favaretto, *Andrea Mantova Benavides. Inventario di casa Mantova Benavides*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 58, 1972, pp. 34-164.

1973

A. Dani, *La scultura del Quattrocento a Vicenza. Contributi alla scuola vicentina di Nicolò da Venezia. I. Antonio di Domencio Franceschini da Valdagno*, Vicenza 1973.

L. Puppi, *Palladio*, Milano 1973 (Puppi 1973a).

L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza 1973 (Puppi 1973b).

R. Schiavo, *La chiesa arcipretale di S. Maria e S. Vitale in Montecchio Maggiore*, in "Vicenza Economica", XXVIII, 1973, giugno, pp. 447-453.

N. Scudella, *Campane e campanili di Thiene*, Thiene (Vi) 1973.

1974

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano 1974, 5 voll.

A. Dani, *La Confraternita di santa Maria dei Battuti di Sovizzo (Vicenza)*, in "Quaderni del Centro di Documentazione sul Movimento dei Disciplinati", 18, Perugia 1974, pp. 19-37.

G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina, IV, parte I*, Vicenza 1974.

G. Mariani Canova, *Alle origini del Rinascimento padovano: Nicolò Pizolo*, in *Da Giotto a Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno - 4 novembre 1974) a cura di L. Grossato, Milano 1974, pp. 75-80.

E. Reato, *Noventa Vicentina. Profilo storico*, Noventa Vicentina (Vi) 1974.

1974-1976

G. Menato, *Nicolò da Cornedo*, in "Odeo Olimpico", XI-XII, 1974-1976, pp. 161-199.

1975

F. Barbieri, *Sculture della Valle del Chiampo*, Vicenza 1975.

A. Benetti, *Fonti e ricerche sulla storia di Thiene, Parte Seconda*, Verona 1975.

A. Dani, *Un recupero a Niccolò Pizzolo scultore*, in "Arte Veneta", XXIX, 1975, pp. 119-126.

- B. Passamani, *Guida al Museo Civico di Bassano*, Bassano (Vi) 1975.
R. Schiavo, *La chiesa prepositurale di S. Maria Assunta a Montebello Vicentino*, in "Valle del Chiampo. Antologia 1975", pp. 9-40.

1976

- O. Casarin, *Storia di Cinto e del suo territorio*, Galliera Veneta (Pd) 1976.
Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno - 14 novembre 1976) a cura di C. Bellinati, S. Bettini, C. Semenzato et alii, Milano 1976.
P. Gios, *Altari e santi nelle visite pastorali padovane alla fine del XV secolo e agli inizi del XVI*, in "Ricerche di Storia Sociale e Religiosa", 9, gennaio - giugno 1976, pp. 297-315.
G. Mantese, *Molina di Malo, 1476-1976*, Molina di Malo (Vi) 1976.
N. Moletta, *La confraternita del Crocifisso ai Servi di Vicenza con una panoramica sulla pietà locale alla Vergine e alla Passione di Cristo nei secoli XIV-XVI*, Roman 1976.
L. Puppi, *Pittura e scultura nel Quattrocento*, in *Vicenza illustrata*, a cura di N. Pozza, Vicenza 1976, pp. 147-160.
R. Schiavo, *Il volto storico e artistico di Montecchio Maggiore*, Vicenza 1976.
W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, 2 voll.

1976-1977

- W. Arslan, *Il gotico civile veneziano in terraferma*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 23-24, 1976-1977, 1977, pp. 257-304.

1977

- F. Barbieri, alla voce *Carpioni, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, 1977, pp. 609-614.
L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche*, in *Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Siena, 2-5 ottobre 1975) a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1977, pp. 163-179.
A. Benetti, *Guida di Thiene storico-artistica e illustrata*, Verona 1977.
M. Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977.
A. Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1977.
L. Olivato, L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano 1977.
F. Pasuello, N. Panozzo, *Piovene Rocchette. Cenni storici*, Piovene Rocchette (Vi) 1977.

1978

- G. Cracco, *Dinamismo religioso e contesto politico nel medioevo vicentino*, in "Ricerche di storia sociale e religiosa", n.s., 13, 1978, pp. 121-145.
G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978.
U. Middeldorf, *On the Dilettante Sculptor*, in "Apollo", CVII, 1978, pp. 310-322, ried. ora in U. Middeldorf, *Raccolta di scritti, that is Collected Writings*, III, Firenze 1981, pp. 173-202.

Pitture murali restaurate, catalogo della mostra (Verona, Ministero per i Beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i Beni ambientali e architettonici delle provincie di Verona-Vicenza-Rovigo), a cura di M. T. Cuppini, Calliano (Tn) 1978.

1979

F. Cuman, *Capitelli e chiesette a Marostica. Saggio sull'edilizia popolare sacra*, Marostica (Vi) 1979.

M. Da Porto Barbaran, *La famiglia da Porto dal 1000 ai giorni nostri* (BBVi, dattiloscritto) 1979, 2 voll.

La basilica dei Santi Felice e Fortunato in Vicenza, a cura di F. Barbieri, F. Clementi, G. Fogolari, et alii, Vicenza 1979, 2 voll.

G. Mantese, *Storia*, in F. Cocco, E. Scorzato, G. Mantese et alii, *Malo e il suo Monte. Storia e vita di due comunità*, pp. 35-287.

G. Menato, *Nicolò da Cornedo e sculture della Valle dell'Agno*, Cornedo (Vi) 1979.

R. Munman, *The Sculpture of Giovanni Buora: a supplement*, in "Arte Veneta", XXXIII, 1979, pp. 19-28.

1980

D. Battilotti, *Vicenza al tempo di Andrea Palladio attraverso i libri dell'estimo del 1563-1564*, Vicenza 1980.

R. Cevese, *Andrea Palladio, architetto nella bottega di Pedemuro*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 22, 1980, pp. 159-166.

M. L. Dunkelman, *Donatello's influence on Mantegna's early narrative scenes*, in "Art Bulletin", LXII, 1980, n. 2, pp. 226-235

E. Franzina, *Vicenza. Storia di una città*, Vicenza 1980.

L. Marchesini, R. Cavaletti, *La pietra di Nanto nella Loggia Cornaro*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 settembre - 9 novembre 1980) a cura di L. Puppi, Padova 1980, pp. 86-93.

Oggetti sacri del secolo XVI nella diocesi di Vicenza, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Vescovile, 29 agosto - 9 novembre 1980) a cura di T. Motterle, Vicenza 1980.

L. Puttin, *Giovanni Leonardo Longo prototipografo di Torrebelvicino*, in *Nel 500° anniversario della stampa a Torrebelvicino*, Torrebelvicino (Vi) 1980, pp. 45-60.

1981

F. Barbieri, *Momenti dell'architettura religiosa vicentina*, in *La Diocesi di Vicenza 1981. Panorama storico organizzativo della Diocesi e delle Parrocchie al primo gennaio 1981. Stato personale del Clero al 30 novembre 1981*, Vicenza 1981, pp. 848-927 (Barbieri 1981a).

F. Barbieri, *Pittori di Vicenza 1480-1520*, Vicenza 1981 (Barbieri 1981b).

F. Barbieri, *Vicenza gotica: il privato*, Vicenza 1981 (Barbieri 1981c).

F. Barbieri, *Vicenza gotica: dal testo all'immagine*, in G. Dragonzino, *Nobiltà di Vicenza*, a cura di F. Barbieri, F. Fiorese, Vicenza 1981, pp. 73-157 (Barbieri 1981d).

M. T. Cuppini, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio, IV*, tomo I, pp. 241-522.

La Diocesi di Vicenza 1981. Panorama storico organizzativo della Diocesi e delle Parrocchie al primo gennaio 1981. Stato personale del Clero al 30 novembre 1981, Vicenza 1981.

A. Ferrari, S. Mazzarol, *Torri di Quartesolo e il suo territorio. Memorie storiche*, Vicenza 1981.

M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagati. Volume terzo. Conservazione, falso, restauro*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 118-195.

F. Fiorese, *Introduzione*, in G. Dragonzino, *Nobiltà di Vicenza*, a cura di F. Barbieri, F. Fiorese, Vicenza 1981, pp. 7-18.

M. T. Muraro, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le momarie*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3/III, a cura di G. Arnaldi, M. Pastori Stocchi, Vicenza 1981, pp. 315-341.

Z. Princivalle, *Il duomo di Montagnana*, Montagnana 1981.

1982

F. Barbieri, *Pittori di Vicenza 1480- 1520*, Vicenza 1982 (Barbieri 1982a).

F. Barbieri, *Vicenza: storia di un'avventura urbana*, Cinisello Balsamo (Mi) 1982 (Barbieri 1982b).

M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'Arte Italiana*, III. *Situazioni momenti indagati*, II. *Forme e modelli*, a cura di F. Zeri, Torino 1982, pp. 459-585.

E. Ghiotto, *Schede Archivistiche XV – Alessandro Dalla Cà*, in "Bollettino del Duomo", Schio, VII, 1982, n. 1, p. 21.

Il Veneto paese per paese, Firenze 1982, 6 voll.

G. Mantese, *Scritti scelti di storia vicentina*, Vicenza 1982, 2 voll..

V. Nori, *San Pietro Mussolino. La storia e l'arte. Guida illustrata*, Arzignano (Vi) 1982.

A. M. Pizzoni, alla voce *Colombini, Giovanni, beato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma 1982, pp. 149-153.

A. Pozzan, *Lupia: origine e storia*, Vicenza 1982.

R. Schiavo, *Un'antica scultura dell'Eterno Padre è frammento del trittico di S. Vitale?*, in "La Voce dei Berici", XXXVIII, n. 41, 24 ottobre 1982, p. 3.

1983

F. Barbieri, *La pietra di Nanto nella Storia dell'Arte. Un episodio determinante tra '400 e '500*, in *La pietra di Nanto nella storia*, Atti del Convegno di studi (Ponte di Nanto, 10 ottobre 1982), Vicenza 1983, pp. 17-33.

A. Bevilacqua, *Ricerche e notizie per una storia artistica di Costozza, Longare e Lumignano*, in *Costozza*, a cura di E. Reato, Vicenza 1984, pp. 870-936.

J. Guerin Dalle Mese, *Una cronaca vicentina del Cinquecento*, Vicenza 1983.

A. Markham Schulz, *Antonio Rizzo sculptor and architect*, Princeton 1983.

M. Saccardo, *Sul pittore vicentino Giovanni Antonio De Pieri: documenti e dati. La visita di Pio VI a Vicenza nel 1782*, Vicenza 1983.

A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di Storia e Arte francescana. I. Basilica e Convento del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova 1983.

R. Schiavo, *La bella parrocchiale di Lupia*, in "Ingegneri e costruttori", XXXI, 1983, n. 5, pp. 47-50.

1984

F. Barbieri, *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo*, Vicenza 1984.

A. Dani, *Il complesso tardogotico di Monte Berico (1428-1467 c.)*, in *Onus Istud a Domino. Il magistero pastorale di Arnoldo Onisto Vescovo di Vicenza. Studi di storia e di arte vicentina in onore del suo giubileo sacerdotale*, a cura di T. Motterle, Vicenza 1984, pp. 581-670 (Dani 1984a).

A. Dani, *In margine ai testi di Antonio Morsoletto, Giovanni Mantese e Gianni Cisotto: le chiese di Sovizzo*, in *Sovizzo e le sue Genti. Storia di un villaggio rurale alle sorgenti del Retrone*, a cura di A. Dani, Sovizzo (Vi) 1984, pp. 431-660 (Dani 1984b).

G. Mantese, *Sovizzo dalla fine del Medio Evo all'Età Contemporanea*, in *Sovizzo e le sue Genti. Storia di un villaggio rurale alle sorgenti del Retrone*, a cura di A. Dani, Sovizzo (Vi) 1984, pp. 217-355.

R. Schiavo, *Arte a Montecchio Maggiore*, in *Montecchio Maggiore vedere e conoscere*, a cura di N. Zanni, Montecchio Maggiore (Vi) 1984, pp. 67-74.

1985

R. Bocchi, *Il rinnovamento dell'architettura e della forma urbana nel principato trentino di Bernardo Cles (1515-1539)*, in *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 16 dicembre 1985 - 31 agosto 1986) a cura di E. Chini, F. de Gramatica, Milano 1985, pp. 39-82.

M. Bosckovits, *Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in "Paragone", 36, 1985, 419-423, pp. 113-123.

G. Dalla Massara, *Nicolò Pizolo da Villaganzerla*, in *Castegnero dalle origini ai nostri giorni*, a cura di G. Pendin, G. Facchin, G. Dalla Massara, et alii, Castegnero (Vi) 1985, pp. 218-222.

Edifici sacri de centro storico e del territorio di Trissino. Secoli XV-XX, catalogo della mostra (Trissino, Scuola Media 21 dicembre 1985 - 19 gennaio 1986) a cura dell'Assessorato alla cultura, Valdagno (Vi) 1985.

C. Eisler, "Saint Anthony Abbot and Bernardino da Siena" designed by Jacopo and painted by Gentile Bellini, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 32-40.

G. Mantese, *Storia di Arzignano*, Arzignano (Vi) 1985, 2 voll..

R. Zaccaria, alla voce *Dall'Acqua, Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1985, pp. 784-786.

1986

R. Cevese, *Opere d'arte nella parrocchiale di Zané*, in "Zané 1986 - Numero Unico", pp. 1-7.

F. Cuman, "Capitei" e oratori di Fara Vicentino e S. Giorgio di Perlena: saggio sull'edilizia popolare sacra, Thiene 1986.

Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere 15 giugno - 7 novembre 1986) a cura di A. P. Darr, G. Bonsanti, Milano 1986.

B. Jestaz, *La Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise*, Stuttgart 1986.

P. Marini, *Attività del Museo Civico di Bassano*, in "Arte Veneta", XL, 1986, pp. 329-330.

A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. II/1. La Provincia del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova 1986.

R. Schiavo, *Alcune pagine di storia*, in *A Don Giacomo Prandina nuovo arciprete nel giorno del suo ingresso 13 settembre 1986*, Noventa Vicentina (Vi) 1986, pp. nn.

N. Scudella, G. Euginelli, *Centrale vicende di una comunità*, Centrale di Zugliano (Vi) 1986.

1987

G. Algeri, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in "Arte Cristiana", n. s., LXXV, 1987, fasc. 718, pp. 17-32.

F. Barbieri, *Vicenza città di palazzi*, Milano 1987.

Bernardo Clesio e il suo tempo, atti del Convegno Internazionale di studi (Trento, 29 maggio-1 giugno 1985) a cura di P. Prodi, Roma 1987, 2 voll..

E. Billanovich, M. Billanovich, *Gli ultimi Estensi di Padova. Bertoldo d'Este e un disegno di Iacopo Bellini*, in "Italia Medioevale e Umanistica", XXX, 1987, pp. 149-177.

R. Cevese, *L'altare: alcuni esempi veneti dal quattro al settecento*, in *Klassizismus Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, a cura di J. Meyer zur Capellen, G. Oberreuter-Kronabel, Hildesheim - Zürich - New York 1987, pp. 73-98.

Costozza è tornata ad avere la sua Pieve di San Mauro. Recuperata l'antica bellezza, in "Il Giornale di Vicenza", anno XLI, n. 270, domenica 4 ottobre 1987, p. 17.

F. Garofalo, *Padova. San Giovanni di Verdara. Il monastero tra gotico e rinascimento*, in *Castra et ars. Palazzi e quartieri di valore architettonico dell'Esercito Italiano*, a cura di C. Presta, Roma-Bari 1987, pp. 201-214.

La chiesa dei SS. Felice e Fortunato. Storia, arte e pietà, Fara Vicentino (Vi) 1987.

M. Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, vol. I, pp. 147-167.

G. Mariacher, *La scultura del Cinquecento*, Torino 1987.

A. Rizzi, *Scultura Esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 1987.

M. Saccardo, *La loggia e la biblioteca dell'ex convento di Santa Corona*, Vicenza 1987.

R. Zironda, *Spunti sulle origini della pietà mariana a Piovene Rocchette*, in *La Voce di Maria. Bollettino parrocchiale di Piovene 1787-1987. Edizione speciale in occasione del bicentenario dell'insediamento dell'antica immagine della Regina del Monte Summano nel Santuario di Piovene*, 1987, pp. 25-30.

1988

J. Bialostocki, *Books of Wisdom and Books of Vanity*, in Idem, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Wien 1988, pp. 42-63.

C. Boscagin, *Legnago nella storia*, Legnago (Vr) 1988, 2 voll.

A. Brazzale dei Paoli, *Dall'Astico all'Altopiano. Comuni di Caltrano, Calvene, Cogollo del Cengio, Lugo di Vicenza*, Vicenza 1988.

N. L. Carlotto, *Pietro "Nan" da Marano: ritratto di un cortigiano scaligero*, in *Gli scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, giugno-novembre 1988) a cura di G. M. Varanini, Verona 1988, pp. 143-148

R. Cevese, *Arte nei Berici*, in *I Colli Berici natura e civiltà*, a cura di P. Mietto, Padova 1988, pp. 117-181.

G. Cracco, *Religione, Chiesa, pietà*, in *Storia di Vicenza. II. L'età medievale*, a cura di G. Cracco, Vicenza 1988, pp. 359-425.

Christie's, *Important European Sculpture and Works of Art*, 6 December 1988, London 1988.

V. Krahn, *Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, München 1988.

S. Mazzarol, *Riuscito restauro a Torri di Quartesolo della quattrocentesca 'Ancona della Pietà'*, in "La Voce dei Berici", XLIV, n. 22, 29 maggio 1988, p. 3.

A. Morsoletto, *Castelli, città murate, torri e fortificazioni scaligere del territorio vicentino*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra (Verona, Castelvecchio, giugno-novembre 1988) a cura di G. M. Varanini, Verona 1988, pp. 301-314.

V. Nori, *Montebello Vicentino. La storia e l'arte – Guida illustrata*, Arzignano (Vi) 1988.

G. Toffanin, *Cento chiese padovane scomparse*, Padova 1988.

G. M. Varanini, *Vicenza nel Trecento. Istituzioni, classe dirigente, economia*, in *Storia di Vicenza. II. L'età medievale*, a cura di G. Cracco, Vicenza 1988, pp. 139-245.

1989

F. Barbieri, *Il complesso monumentale*, in *Il Monte Berico*, a cura di N. Furegon, F. Barbieri, A. Kozlovic, Vicenza 1989, pp. 67-155.

G. Benzoni, *Cronisti e storici del Seicento e del Settecento*, in *Storia di Vicenza. III/1. L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, Vicenza 1989, pp. 381-411.

E. Cozzi, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, I*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 135-148.

J. S. Grubb, *Comune privilegiato e comune di privilegiati*, in *Storia di Vicenza. III/1. L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, Vicenza 1989, pp. 45-65.

G. L. Fontana, *Pietro Maraschin*, in *Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica 1797-1813*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Costantini, 4 novembre-10 dicembre 1989) a cura di R. Zirona, Vicenza 1989, pp. 227-229.

A. Menniti Ippolito, *La "fedeltà" vicentina a Venezia. La dedizione del 1404*, in *Storia di Vicenza. III/1. L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, Vicenza 1989, pp. 1-27.

V. Nori, *La Vallata del Chiampo. Immagine – Guida – Bibliografia*, Arzignano (Vi) 1989.

C. Rigoni, *La scultura della Madonna con il Bambino*, in *La Madonna con il Bambino di S. Maria in Castello di Malo*, a cura di C. Rigoni, Malo (Vi) 1989, pp. 12-19.

A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. IV. Guida della Basilica del Santo, varie, artisti e musicisti al Santo e nel Veneto*, a cura di p. G. Luisetto, Padova 1989.

M. Tagliapietra, *Scheda di restauro*, in *La Madonna con il Bambino di S. Maria in Castello di Malo*, a cura di C. Rigoni, Malo (Vi) 1989, pp. 20-23.

R. Zirona, *Aspetti del clero secolare e regolare della chiesa vicentina dal 1404 al 1563*, in *Storia di Vicenza. III/1. L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, Vicenza 1989, pp. 157-179.

1989-1990

M. Pizzo, *Giovanni e Antonio Minello scultori padovani tra XV e XVI secolo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Venezia, Padova, Trieste, referenti G. Lorenzoni, W. Wolters, C. Semenzato, a.a. 1989-1990.

1990

F. Bandini, *La letteratura in dialetto dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia di Vicenza, III/2, L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, Vicenza 1990, pp. 15-26.

F. Barbieri, *L'immagine urbana dalla Rinascenza alla «Età dei Lumi»*, in *Storia di Vicenza. III/2. L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, Vicenza 1990, pp. 211-280.

R. Cevese, *Dal gotico al primo Rinascimento in palazzi di Padova e di Vicenza*, in "Annali di Architettura", 2, 1990, pp. 83-96 (Cevese 1990a).

R. Cevese, *La decorazione*, in *Storia di Vicenza. III/2. L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, Vicenza 1990, pp. 281-310 (Cevese 1990b).

R. Cevese, *La pittura del Settecento a Vicenza e nel territorio*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990) a cura di F. Rigon, M. E. Avagnina, F. Barbieri et alii, Milano 1990, pp. 26-30 (Cevese 1990c).

A. De Nicolò Salmazo, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, tomo II, a cura di M. Lucco, Milano 1990, pp. 481-540.

I Tiepolo e il Settecento vicentino, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990) a cura di F. Rigon, M. E. Avagnina, F. Barbieri et alii, Milano 1990.

A. Lora, *Osservazioni su alcune sculture presenti nelle Valli dell'Agno e del Chiampo*, in D. Bruni, *Origini degli ospedali nelle valli dell'Agno e del Chiampo*, "La Mainarda", Quaderno X, 1990, pp. XI-LIII.

S. Merlo, *I comuni rurali di Centrale, Grumolo Pedemonte e Zugliano tra '500 e '700. Vita sociale e amministrazione del bene pubblico in tre comunità pedemontane del Vicentino*, in *Zugliano. Pagine di storia*, a cura di M. Dal santo, A. Ranzolin, Zugliano (Vi) 1990, pp. 39-77.

M. Morresi, *Contrà Porti a Vicenza. Una famiglia, un sistema urbano e un palazzo di Lorenzo da Bologna*, in "Annali di Architettura", 2, 1990, pp. 97-120.

G. Pagliarini, *Cronicae*, a cura di J. Grubb, Padova 1990.

M. Pizzo, *Sculture di Antonio Minello nella basilica del Santo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 79, 1990, pp. 155-176.

M. Tanzi, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento. II*, a cura di M. Lucco, Milano 1990, pp. 599-621.

G. Zaupa, *L'origine del "Palladio". Andrea di Pietro dalla Gondola da Padova a Vicenza e il Rinascimento Veneto. Il "teatro" dei personaggi*, Padova 1990.

1991

C. A. Bucci, *Pietra Porto in due pale di Bartolomeo Montagna*, in "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", I, 1991, 1, gennaio-giugno 1991, pp. 5-26.

S. Ciofetta, *Il "Battesimo di Cristo" di Giovanni Bellini: patronato e devozione*, in "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", 2, 1991, pp. 61-89.

Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone, catalogo della mostra (Torino, 2 ottobre - 30 novembre 1991) a cura di G. Romano, Torino 1991.

F. de Gramatica, *Fonti figurative nella cantoria di Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi in S. Maria Maggiore a Trento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", sez. II, 70, 1991, pp. 217-274.

A. Lazzaretto, *La parrocchia nella chiesa e nella società vicentina dall'età napoleonica ai nostri giorni*, in *Storia di Vicenza. IV/I. L'età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. De Rosa, Vicenza 1991, pp. 197-219.

G. Mantese, *Storia di Noventa Vicentina*, Noventa Vicentina (Vi) 1991.

F. Rigon, *Pittori vicentini minori del '700*, Vicenza 1981.

G. M. Varanini, *From seigneurial foundation to commendam: the monastery of San Pietro di Villanova at San Bonifacio, near Verona, from the twelfth to the fifteenth century*, in "Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester", LXXIII, 1, 1991, pp. 47-63.

1992

F. Barbieri, *Donatello e la "Provincia" veneta dalle "ancone plastiche" nel vicentino ad un "incunabolo" palladiano*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del Convegno Internazionale di studi (Arezzo-Firenze, 16-19 novembre 1989), 2, Firenze 1992, pp. 559-578.

A. Bianchi, *Bernardo da Venezia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale, III*, Roma 1992, pp. 423-425.

G. Boschetti, *I capitelli*, in *Il Duomo di S. Maria e S. Vitale in Montecchio Maggiore. Centenario della inaugurazione (1892-1992). Momenti di storia e vita parrocchiale*, Altavilla Vicentina (Vi) 1992, pp. 145-154.

F. Calgaro, *La chiesa arcipretale di S. Stefano P. M. (1841-1991)*, in *Parrocchia di S. Stefano p. M. in Piovene. Restauro della Chiesa arcipretale*, Piovene Rocchette (Vi) 1992, pp. 11-27.

P. Gios, *Disciplinamento ecclesiastico sull'Altipiano dei Sette Comuni nella seconda metà del Quattrocento. Le visite pastorali dei vescovi di Padova*, Trento 1992.

M. Lucco, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 272-302.

M. Pizzo, *Il monumento a Giovanni Calfurnio e quello di Pietro Canonici: una possibile relazione*, in "Il Santo", 82, 1992, 1, pp. 101-107.

P. Rasia, *A Trissino*, Trissino (Vi) 1992.

Restituzioni '92. Sedici opere restaurate, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 12 settembre-31 ottobre 1992), a cura di F. Rigon, Vicenza 1992.

F. Rigon, *La chiesa parrocchiale di Torri di Quartesolo*, Torri di Quartesolo (Vi), 1992.

C. Rigoni, *L'ancona quattrocentesca di S. Clemente*, in *L'ancona quattrocentesca di S. Clemente a Valdagno*, 12 ottobre 1992.

V. Roetta, *Documenti d'archivio*, in *Il Duomo di S. Vitale oggi*, in *Il Duomo di S. Maria e S. Vitale in Montecchio Maggiore. Centenario della inaugurazione (1892-1992). Momenti di storia e vita parrocchiale*, Altavilla Vicentina (Vi) 1992, pp. 155-162 (Roetta 1992a).

V. Roetta, *La "fabbrica" del duomo dai progetti all'inaugurazione (1892) e alla consacrazione (1909)*, in *Il Duomo di S. Maria e S. Vitale in Montecchio Maggiore*.

Centenario della inaugurazione (1892-1992). Momenti di storia e vita parrocchiale, Altavilla Vicentina (Vi) 1992, pp. 27-50 (Roetta 1992b).

L. Rognini, *Per una cronotassi degli abati di San Pietro di Villanova Veronese*, in *Miscellanea Storica*, I, Pietrabissara (Ge) 1992, pp. 278-285.

R. Schiavo, *Il Duomo di S. Vitale oggi*, in *Il Duomo di S. Maria e S. Vitale in Montecchio Maggiore. Centenario della inaugurazione (1892-1992). Momenti di storia e vita parrocchiale*, Altavilla Vicentina (Vi) 1992, pp. 9-26 (Schiavo 1992a).

R. Schiavo, *Montebello Vicentino. Storia e arte*, Montebello Vicentino (Vi) 1992 (Schiavo 1992b).

1992-1993

M. Ceriana, *Due esempi di lettura: la cappella Moro in San Giobbe e le fabbriche dei Gussoni a Venezia*, in "Annali di Architettura", 4-5, 1992-1993, pp. 22-41.

G. L. Mellini, *Problemi di storiografia artistica tra Tre e Quattrocento*, in "Labyrinthos. Ermeneutica delle arti figurative dal Medioevo al Novecento", 21/24, 1992-93, pp. 9-99.

1993

A. Bevilacqua, *La pittura e la scultura fra fine Settecento e prima Guerra Mondiale*, in *Storia di Vicenza. IV/2. L'età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. De Rosa, Vicenza 1993, pp. 73-123.

C. A. Bucci, *La Presentazione al Tempio di Bartolomeo Montagna per Girolamo Aurifici*, in "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", III, 1995, 5, pp. 33-56.

M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. Dipinti. Opera completa*, Venezia 1993.

P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, London 1993.

A. Lora, *Nuove opere per Antonio di Domenico Franceschini da Valdagno, uno scultore del Quattrocento: sulle tracce di un filo d'arte tra Verona e Rovigliana – Otto statue presenti nella chiesa di S. Eufemia a Verona presentano significative affinità con la statua della Madonna delle Grazie di Rovigliana*, in "Appunti – Vita della Valle dell'Agno", VI, 1 gennaio 1993, pp. 6, 17-18.

M. Pizzo, *Giovanni Minello nella basilica del Santo: la carriera di uno scultore*, in "Il Santo", 83, 1993, 2, pp. 169-188.

Restauro degli affreschi nel pronao della chiesa di Santa Maria in Pievebelvicino, Schio (Vi) 1993.

A. Rattin, *Pietro Antonio degli Abati e le tarsie di San Bartolomeo a Vicenza*, tesi di laurea, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, relatore C. Balistreri, 1993.

M. Saccardo, *Per la storia dell'arte nelle nostre chiese. Una pregevole opera quattrocentesca. Va attribuita a Nicolò da Venezia la statua della Madonna di Lerino*, in "La Voce dei Berici", 1 agosto 1993, p. 5.

M. Saracco, *Il complesso conventuale di Santa Maria del Glorioso. Indagine e rilievo*, Firenze 1993.

1994

M. B. Banelli, *Medaglioni "all'antica" su facciate e portali di palazzi a Padova tra XV e XVI secolo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIII, 1994, pp. 57-63.

M. Boscaino, alla voce *Faccioli Giantomaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 72-73.

- B. Boucher, *Palladio*, Torino 1994.
- M. Ferretti, *Prendiparte e Spinetta, magnifici milites*, in *Arte a Mirandola al tempo dei Pico*, catalogo della mostra (Mirandola, Centro Culturale Polivalente, dal 18 dicembre 1994; Mantova, Palazzo Ducale, dal 17 dicembre 1994) a cura di V. Erlindo, Mirandola (Mo) 1994, pp. 19-29.
- F. Negri Arnoldi, *La scultura del Quattrocento*, Torino 1994.
- V. Roetta, *Montecchio Maggiore attraverso i secoli. III. La dominazione veneziana (1404-1797)*, Altavilla (Vi) 1994.
- P. Tieto, *San Giorgio delle Pertiche. Chiesa Arcipretale*, Noventa Padovana (Pd) 1994.
- V. Vicario, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1994.
- W. Wolters, *La scultura (1300-1460)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte. II. Il Trecento*, a cura di R. Pallucchini, Roma 1994, pp. 305-341.

1995

- A. Bacchi, “Zaccaria Zacchi eccellente statuario”, in *Il Castello del Buonconsiglio. I. Percorso nel Magno Palazzo*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1995, pp. 263-295.
- M. Biviglia, F. Romani, *Archivio e arte*, in *In armario communis. Aspetti della storia di Spello attraverso le carte dei suoi archivi*, catalogo della mostra (Spello, Vecchio Palazzo Comunale, Sala dell'Editto, 2 dicembre 1995-15 gennaio 1996) a cura di S. Maroni, Spello (Pg) 1995, pp. 127-156.
- L. Charbonneau-Lassay, *Il Giardino del Cristo ferito*, Roma 1995.
- F. Dal Corobbo, *Il volto cambiato. Zané oggi e ieri*, Verona 1995.
- C. Di Thiene, *Il castello Porto-Colleoni-Thiene*, Trento 1995.
- C. L. Frommel, *Raffaele Riario, committente della Cancelleria*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 24 – 27 ottobre 1990) a cura di A. Esch, C. L. Frommel, Torino 1995, pp. 197-211.
- B. Jestaz, *Il caso di un cardinale veneziano: le committenze di Battista Zen*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 24 – 27 ottobre 1990) a cura di A. Esch, C. L. Frommel, Torino 1995, pp. 331-352.
- M. Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, in *Il Castello del Buonconsiglio. I. Percorso nel Magno Palazzo*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1995, pp. 67-231.
- J. McAndrew, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di M. Bulgarelli, Venezia 1995.
- M. Merotto Ghedini, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padova 1995.
- M. Rossi, “... et onde proceda tanta tarditade, nol possemo considerare”: Alessio Longhi nel Magno Palazzo ambiti e limiti, in *Il Castello del Buonconsiglio. I. Percorso nel Magno Palazzo*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1995, pp. 297-261 (Rossi 1995a).
- M. Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca 1995 (Rossi 1995b).
- P. Tosetti Grandi, G. Galiazzo, *Il ciclo pittorico degli Uomini Illustri nella biblioteca di San Giovanni di Verdara in Padova: un contributo agli itinerari copernicani*, in *Copernico a Padova*, Atti della Giornata Copernicana nel 450° della pubblicazione del *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (Padova, 10 dicembre 1993), Padova 1995, pp. 185-225.

1996

- L. Alessandri, *La chiesa di S. Francesco a Schio*, Schio (Vi) 1996.
- G. Algeri, *Un Boccaccio pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda", n. s., 116, 1996, pp. 42-50.
- F. Barbieri, *Nuovi appunti sul patrimonio artistico*, in *Chiesa di San Pietro in Vicenza. Storia, fede, arte*, Vicenza 1996, pp. 64-91.
- H. Belting, *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena 1996.
- J. E. Carrington, *Sculpted Tombs of the Professor of the University of Padua (c. 1358-1557)*, Ph.D. Dissertation, Syracuse (New York) 1996.
- Catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria. Pinacoteca Comunale di Nocera Umbra*, a cura di F. F. Mancini, Città di Castello (Pg) 1996.
- E. Chini, *Marcello Fogolino al Buonconsiglio fra erudizione archeologica, naturalismo nordico e capriccio anticlassico*, in *Il Castello del Buonconsiglio. II. Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1996, pp. 193-221.
- C. Corradi Galgano, *La formazione artistica di Agostino de Fondulis*, in "Isola Fulcheria", 26, 1996, pp. 55-80.
- A. Dani, *Notizie storiche sulla chiesa e sulle origini della parrocchia di San Pietro Apostolo in Vicenza*, in *Chiesa di San Pietro in Vicenza. Storia, fede, arte*, Vicenza 1996, pp. 15-30.
- A. De Marchi, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in *Quattrocento adriatico*, atti del convegno (Firenze 1994) a cura di C. Dempsey, Bologna 1996, pp. 55-79 (De Marchi 1996a).
- A. De Marchi, *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 5-23 (De Marchi 1996b).
- C. Gelao, *Per Andrea Mantegna: una precisazione e una proposta*, in *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia, arte, restauro e tutela archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera - Spoleto 1996, pp. 239-252.
- G. Gentilini, *Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 29-46.
- Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996.
- M. Rossi, *L'architettura come palinsesto: ancora qualche osservazione sul monumento Fregoso di Danese Cattaneo*, in "Annali di Architettura", 8, 1996, pp. 127-134.
- Santa Maria del Cengio a Isola Vicentina. Storia, arte e fede*, a cura di G. Vasina, Vicenza 1996.
- S. Tumidei, *Dosso (e Battista) Dossi al Buonconsiglio*, in *Il Castello del Buonconsiglio. II. Dimora dei principi vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1996, pp. 131-157.

1996-1997

- G. Danieli, *Nuove ricerche per Lorenzo da Bologna e Pierantonio Degli Abati*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, parte III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 109, 1996-1997, pp. 209-249.
- R. Padovani, *Antonino da Venezia e la scultura veneta del primo Quattrocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, relatore M. Lucco, a.a. 1996-1997.

1997

- M. Ceriana, *Una nuova opera di Pietro Lombardo*, in "Venezia Arti", II, 1997, pp. 139-143.
- M. Dalhoff, *Giovanni Bellini die Verklärung Christi. Rethorik. Erinnerung. Historie*, Münster 1997.
- A. Dani, *Le origini e l'architettura*, in *Polegge. Storia e storie. I. Le origini – la storia, l'arte e l'architettura*, a cura di G. Negretto, G. Maculan, Polegge (Vi) 1997, pp. 293-343.
- M. C. Dossi, *L'altare Graziani Garzadori in Santa Corona a Vicenza e un restauro di Antonio Lombardo*, in "Paragone. Arte", 48, 1997, 571-573, 15-16, pp. 24-46.
- N. Garzaro, *La bellezza delle nostre chiese per la gloria di Dio*, in "Tra Noi", anno 7, n. 24, luglio 1997.
- G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *Scultura lombarda del Rinascimento: i monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 47-82.
- Guida di Longare, Costozza e Lumignano*, a cura di A. Pettenuzzo, M. Scalchi, L. Zaccaria et alii, Sandrigo (Vi) 1997.
- A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture by Lombard sculptors: Filippo Solari, Andrea da Carona, and the Franco altar for San Pietro di Castello*, Venice, in "The Burlington Magazine", CXXXIX, 1997, n. 1137 (dicembre), pp. 836-848.
- F. Piovan, *Il monastero e la biblioteca di San Giovanni di Verdara*, in *Le biblioteche e la città*, a cura di R. Piva, Verona 1997, pp. 57-61.
- R. Romano, alla voce *Fossati (poi Fossati Bellani)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 479-482.
- Sculture, terracotta, legno, marmo*, a cura di G. Gentilini, La Spezia 1997.
- M. N. Simeone, *L'antica chiesa di Nanto e la sua comunità attraverso i secoli*, in *Nanto. S. Maria Annunziata una chiesa tra ieri e oggi 1897-1997*, pp. 11-75.
- M. Verga Bandirali, alla voce *Fonduli, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 585-586.

1998

- L. Alberton Vinco da Sesso, *La chiesa di San Giovanni Battista e la Cappella del SS. Sacramento: cenni storici e descrittivi*, in *La restaurata Cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Giovanni Battista*, a cura di L. Alberton Vinco Sesso, Bassano del Grappa (Vi) 1998, pp. 13-23.
- L. Andergassen, *Forma e sviluppo dell'altare a portelle di Michael Pacher. Genesi e funzione dell'altare a portelle in Tirolo*, in *Michael Pacher e la sua cerchia. Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento 1498-1998*, catalogo della mostra (Abbazia agostiniana di Novacella, 25 luglio - 31 ottobre 1998) a cura di A. Rosenauer, Bolzano 1998, pp. 47-69.
- R. Cevese, *Fantasie di lapicidi nel primo Rinascimento a Vicenza, e in particolare nei capitelli pensili nel chiostro di San Rocco*, in *Studi e ricerche di storia sociale, religiosa, artistica vicentina e veneta. Omaggio a Ermenegildo Reato*, Vicenza 1998, pp. 399-416.
- H. Chapman, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his Contemporaries*, London 1998.
- E. M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco*, Cinisello Balsamo (Mi) 1998.
- A. Dani, *Fra Gotico e Rinascimento in due crocifissi lignei quattrocenteschi della*

vicentina chiesa di San Rocco, in *Studi e ricerche di storia sociale, religiosa, artistica vicentina e veneta. Omaggio a Ermenegildo Reato*, Vicenza 1998, 441-518.

M. Endrizzi, *Il restauro della Madonna dei Battuti*, in *La Madonna dei Battuti in Sovizzo Colle: storia, restauro e sussurri*, Sovizzo (Vi) 1998, pp. 6-7.

La Diocesi di Vicenza 1998. Omaggio a S. E. Mons. Pietro Nonis nel primi decennio episcopale, Vicenza 1998.

A. Markham Schulz, *Giammaria Mosca called Padovano: a Renaissance sculptor in Italy and Poland*, London 1998.

L. Teza, *Architettura e Arte*, in *Il Santuario di Mongiovinò. Una perla d'arte nel triangolo storico Arezzo Perugia Chiusi fra il Chiana e il Trasimeno, lungo la valle del Nestore*, a cura di F. Bozzi, L. Teza, Ellera Umbra (Pg) 1998, pp. 38-84.

G. Zaupa, *Architettura del primo Rinascimento a Vicenza nel laboratorio veneto*, Vicenza 1998.

1999

G. Agosti, *Piccole riflessioni nell'area dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998) a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 53-78.

F. Bacchelli, alla voce *Gaurico, Pomponio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, pp. 705-707.

D. Battilotti, *Aggiornamento del catalogo delle opere*, in L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1999, pp. 441-551.

M. Binotto, *I Rubini e gli Albanese*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Verona 1999, pp. 159-191.

H. Burns, *Palladio e i fondamenti di una nuova architettura al Nord*, in *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, catalogo della mostra (Vicenza, palazzo Barbaran da Porto, 27 marzo-13 giugno 1999) a cura di G. Beltramini, H. Burns, K. W. Foster et alii, Milano 1999, pp. 17-55.

L. Cesco, *Tracce ed ipotesi su Antonio da Mestre nella scultura di Venezia e Verona tra Tre e Quattrocento*, Mestre (Ve) 1999.

G. Ericani, *Il secondo Quattrocento tra Padova e Lombardia*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Verona 1999, pp. 45-79.

Florilegio d'arte. Pezzi scelti dal Museo di Palazzo d'Arco in Mantova, catalogo della mostra (Viadana, Galleria Civica Girolamo Bedoli, 3 ottobre - 10 novembre 1999) a cura di M. Di Giampaolo, Viadana (Mn) 1999.

G. Gentilini, *Intorno alla pala Ovetari: appunti sull'eredità donatelliana a Padova fra Pizolo e Mantegna*, in *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998) a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 196-206.

G. Grossato, M. N. Simeone, *Testimonianze artistiche in Barbarano*, in *Barbarano Vicentino. Territorio, civiltà e immagini, Tomo II, L'età contemporanea – Testimonianze d'arte e di pietà – San Pancrazio – Note di araldica - Appendice*, a cura di E. Reato, E. Garon, A. Girardi, Vicenza 1999, pp. 879-1064.

Il Duomo di Noventa Vicentina (Giubileo del 2000), a cura di P. Valda e L. Ziliotto, Noventa Vicentina 1999.

S. Marinelli, *Bartolomeo Ridolfi e Alessandro Vittoria*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Verona 1999, pp. 117-137.

- R. Padovani, *L'ancona quattrocentesca del duomo di Vicenza: un riesame*, in "Arte Veneta", 55, 1999, pp. 90-103.
- R. Rearick, *Nicolò Pizolo: drawings and sculptures*, in *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998) a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 177-193.
- C. Rigoni, *La scultura dalle origini al primo Cinquecento*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Verona 1999, pp. 11-43 (Rigoni 1999a).
- C. Rigoni, *Le botteghe del primo Cinquecento*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Verona 1999, pp. 81-99 (Rigoni 1999b).
- M. Saccardo, *Tesori d'arte nella parrocchiale di Lupia – Opere inedite di Pasqualotto*, in "La Voce dei Berici", LV, 1999, n. 15, 18 aprile 1999.
- M. N. Simeone, *Girolamo Pittoni da Lumignano e i figli Iseppo, Giacomo, Battista e Vincenzo*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Verona 1999, pp. 341-343.

2000

- M. E. Avagnina, *Il reliquiario della Santa Spina*, in *La Corona della Madonna di Monte Berico*, a cura di C. Segantini, M. Lovato, Arzignano (Vi) 2000, pp. 109-113
- L. Baggio, "Boccalari" e Ceramisti, in *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova 2000, pp. 75-84.
- G. Baldissin Molli, *Fabbri, Calderari e Bronzisti*, in *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova 2000, pp. 85-97.
- L. A. Berlaffa, *Storia e Memoria. Isola Vicentina nel Novecento*, Arzignano (Vi) 2000.
- O. Bullato, *Don Miotti: Pace di nome, assai battagliero di fatto*, in "La Domenica di Vicenza", anno V, n. 12, 25 marzo 2000, p. 17.
- Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio-16 luglio 2000) a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. De Vincenti, Venezia 2000.
- N. Garzaro, *Visitando la nostra chiesa. Il "Christus passus"*, in "Tra Noi", anno 10, n. 35, marzo 2000.
- Il Duomo di Noventa Vicentina*, a cura di P. Valda, L. Ziliotto, Noventa Vicentina (Vi) 2000.
- A. Markham Schulz, *Giovanni Battista da Carona, Venetian sculptor on the High Renaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", XLIV, 2000, 2/3, pp. 193-243.
- M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000.
- M. Saccardo, *Un significativo tabernacolo quattrocentesco*, in "La Voce dei Berici", LVI, 31, 6 agosto 2000, p. 35.
- N. Simeone, *L'architettura e l'arte*, in G. Baruffato, F. Dalla Libera, A. Girardi et alii, *Colli Berici itinerari tra natura e cultura*, Piazzola sul Brenta (Pd) 2000, pp. 92-147.
- G. Tigler, *La Scultura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001) a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 248-261.
- Viaggiare nei luoghi dello spirito. Antiche pievi, santuari e monasteri nelle province di Brescia, Verona, Vicenza e Padova*, a cura di F. Flores D'Arcais, Vicenza 2000.
- Visita all'antica Pieve. Appunti storici e itinerario guidato per il pellegrinaggio giubilare del vicariato di Schio, 8 settembre A. D. 2000*, Pievebelvicino (Vi) 2000.

R. Zironda, *Dall'eremo di Santa Maria del Summano al Santuario dell'Angelo. Storia del culto e della tradizione mariana a Piovene Rocchette*, Piovene Rocchette (Vi) 2000.

2000-2001

M. Donisi, *La Loggia del Consiglio di Verona: una rilettura del cantiere attraverso la contabilità*, in "Annuario storico della Valpolicella", XVII, 2000-2001, pp. 45-98.

2001

C. Avery, *Andrea Briosco detto il Riccio (Trento 1470 – Padova 1532)*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronretto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001) a cura di M. De Vincenti, E. Gastaldi, Milano 2001, pp. 93-101.

L. Casellato, alla voce *Girolamo di Stefano d'Alemagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2001, pp. 585-587.

Chiesa di S. Giustina di Arcugnano. Storia dell'edificio e del suo restauro nel 2001, a cura di R. Dal Lago, Arcugnano (Vi) 2001.

Documenti e testimonianze (1468?-1650), a cura di M. Barausse, in *Valerio Belli Vicentino 1468c.-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 389-453.

E. Ghiotto, G. Zorzi, *Il Museo archeologico di Schio dalle origini al 1912*, in "Sentieri culturali" (Storia e tradizioni in Valleogro tra '800 e '900), 1, 2001, pp. 67-90.

V. Krahn, *Bartolomeo Bellano (Padova 1437/1438-1496/1497)*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronretto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001) a cura di M. De Vincenti, E. Gastaldi, Milano 2001, pp. 63-79.

A. Markham Schulz, *A Tabernacle of the Sacrament in Ravenna by Giambattista Bregno*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, n. 1185, dicembre 2001, pp. 733-740.

M. Saccardo, *Ricchezze artistiche nella parrocchiale di Arcugnano*, in "Realtà Vicentina", XII, n. 18, 9 settembre 2001, pp. 38-39.

G. Vedovato, *L'abbazia di Santa Maria della Vangadizza*, in *Storia religiosa del Veneto 9. Diocesi di Adria-Rovigo*, a cura di G. Romanato, Padova 2001, pp. 341-394.

2001-2002

E. Ceolon, *La cappella gentilizia della Natività della Vergine Maria del Castello Da Porto Colleoni Di Thiene a Thiene*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatrice G. Valenzano, a.a. 2005-2006.

2002

L. Attardi, *Il camino veneto del Cinquecento. Struttura architettonica e decorazione scultorea*, Costabissara (Vi) 2002.

F. Barbieri, *Il polittico di S. Stefano di Lupia*, in F. Barbieri, G. Brutto, O. Bullato, *La chiesa di S. Stefano protomartire in Lupia di Sandrigo. Arte e storia*, Vicenza 2002, pp. 79-86.

G. Barbieri, *Un'incerta memoria: il Duomo e la città*, in *La Cattedrale di Vicenza*, a cura di G. Barbieri, Vicenza 2002, pp. 89-156.

G. Brutto, *Indirizzo ad una lettura storico-architettonica della chiesa tardo-gotica di S. Stefano in Lupia di Sandrigo, voluta (1471-1478) dal nobile Nicolò dal Toso*, in F.

- Barbieri, G. Brutto, O. Bullato, *La chiesa di S. Stefano protomartire in Lupia di Sandrigo. Arte e storia*, Vicenza 2002, pp. 1-78.
- O. Bullato, *Presenze araldiche in S. Stefano di Lupia*, in F. Barbieri, G. Brutto, O. Bullato, *La chiesa di S. Stefano protomartire in Lupia di Sandrigo. Arte e storia*, Vicenza 2002, pp. 87-99.
- M. Ceriana, alla voce *Grigi (de Grigis), Guglielmo, detto il Bergamasco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Roma 2002, pp. 415-418 (Ceriana 2002a).
- M. Ceriana, *Note sull'architettura e la scultura nella Camerino di Giulio Cesare da Varano*, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, Convento San Domenico, 19 luglio - 17 novembre 2002) a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo López, Milano 2002, pp. 98-115 (Ceriana 2002b).
- E. Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino. IV. L'età moderna*, a cura di M. Bellabarba, G. Olmi, Bologna 2002, pp. 727-842.
- B. Dalla Vecchia, *Le origini del convento di san Bartolomeo di Vicenza (1217-1237)*, in *Studi e Fonti del Medioevo Vicentino e Veneto, I*, a cura di A. Morsolotto, Vicenza 2002, pp. 91-110.
- A. Dani, *La chiesa e il monastero*, in *Santa Chiara in Vicenza. Complesso monumentale e istituto Palazzolo. Storia e restauro*, a cura di R. Fochesato, Vicenza 2002, pp. 91-130.
- La carità a Vicenza. I luoghi e le immagini*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 20 aprile - 14 luglio 2002) a cura di C. Rigoni, Venezia 2002.
- La Madonna della Crosara. Storia di una scultura: dalla antica origine al moderno restauro*, a cura di A. Lora, Cologna Veneta (Vr) 2002.
- D. Rizzolo, *Fara Vicentino e il suo territorio nella storia delle contrade e dei cognomi dal Medioevo al Novecento*, Fara Vicentino (Vi) 2002.
- M. N. Simeone, *Giovanni Pietro dei Luciferi e la chiesa di Nanto*, in "Almanacco Berico", 4, 2002, pp. 20-31 (Simeone 2002a).
- M. N. Simeone, *Vicende storiche della chiesa e del monastero*, in *Santa Chiara in Vicenza. Complesso monumentale e istituto Palazzolo. Storia e restauro*, a cura di R. Fochesato, Vicenza 2002, pp. 31-59 (Simeone 2002b).
- Santa Chiara in Vicenza. Complesso monumentale e istituto Palazzolo. Storia e restauro*, a cura di R. Fochesato, Vicenza 2002.

2003

- F. Barbieri, *Stanze vicentine. Le stanze dei palazzi vicentini nel corso dei secoli. Vicenza's rooms. Rooms in Vicenza Homes through the Centuries*, Altavilla Vicentina (Vi) 2003.
- Catalogo scientifico delle collezioni I. Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto e G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Mi) 2003.
- M. Ceriana, *L'architettura e la scultura decorativa*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia 2003, pp. 51-122.
- M. Cogo, *La Chiesa di Santa Libera a Malo. Fede, arte e storia nell'antica pieve del Castello ora santuario di Santa Maria Liberatrice*, Malo (Vi) 2003.
- E. M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003 - 25 gennaio 2004), Cittadella (Pd)

2003, pp. 13-29.

R. Fontana, *Devozione, orgoglio, memoria. Il ritratto in pittura a Vicenza tra Quattro e Cinquecento*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. Marinelli, C. Rigoni, Verona 2003, pp. 43-87.

C. Gelao, *Andrea Mantegna e la donazione de Mabilia alla cattedrale di Montepeloso*, Matera 2003.

E. Ghiotto, *Schede archivistiche. LXXX - Guido Cibin*, in "Bollettino del Duomo", Schio, XXVII, 2003, n. 1, pp. 16-18.

L. Gregoris, G. Ronconi, *Il San Bortolo. Storia dell'Ospedale Civile di Vicenza*, Padova 2003.

S. Guerriero, *Ritratti e vedute di scultura (secoli XV-XX)*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. Marinelli, C. Rigoni, Verona 2003, pp. 142-183.

Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue, a cura di M. Boskovits, D. A. Brown, New York - Oxford 2003.

A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 2003, 2 voll.

A. M. Spiazzi, *Andriolo de' Santi e la sua bottega*, in *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001) a cura di L. Baggio, M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 329-334.

2004

F. Barbieri, R. Cevese, *Vicenza: ritratto di una città, guida storico-artistica*, Costabissara (Vi) 2004.

L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004.

R. Cevese, *La grandiosa dimora dei conti Gualdo*, in *I palazzi Gualdo di Vicenza*, Costabissara (Vi) 2004, pp. 107-120.

P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004.

E. Demo, *Le manifatture tra Medioevo ed Età moderna*, in *L'industria vicentina dal Medioevo a oggi*, a cura di G. L. Fontana, Vicenza 2004, pp. 21-126.

T. Franco, *Nicolò da Venezia tra Vicenza e il cantiere del duomo di Milano*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001) a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 298-310.

L. Gabrielli, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles. Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Trento 2004.

C. Gemma Brenzoni, *Scoperte, restauri e riletture: le cappelle di Sant'Antonio, della Passione e di San Bernardo*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa a Verona. Per il XVIII centenario del loro martirio (304-2004)*, a cura di P. Golinelli, C. G. Brenzoni, Verona 2004, pp. 221-245.

L. Giacomelli, *Medioevo di pietra. La scultura*, in *Storia del Trentino, III, L'età medievale*, a cura di A. Castagnetti, G. M. Varanini, Bologna 2004, pp. 691-711.

P. Golinelli, *Passione e Traslazione dei santi Fermo e Rustico*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa a Verona. Per il XVIII centenario del loro martirio (304-2004)*, a cura di P. Golinelli, C. G. Brenzoni, Verona 2004, pp. 13-23.

F. Lodi, *Dipinti e sculture dal Cinquecento all'Ottocento*, in *I palazzi Gualdo di Vicenza*, Costabissara (Vi) 2004, pp. 121-148.

G. Peretti, *Il ciclo delle imprese di Carlo V*, in *I palazzi Gualdo di Vicenza*,

Costabissara (Vi) 2004, pp. 149-161.

A. A. Strnad, *Bernhard von Cles (1485-1539). Herkunft, Umfeld und geistiges Profile eines Weltmannes der Renaissance. Zum Erscheinungsbild eines Trientner Kirchenfürsten im Cinquecento*, Innsbruck 2004.

G. Zivelonghi, *Il culto liturgico dei santi martiri Fermo e Rustico dal secolo XII ai giorni nostri*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa a Verona. Per il XVIII centenario del loro martirio (304-2004)*, a cura di P. Golinelli, C. G. Brenzoni, Verona 2004, pp. 39-43.

2004-2005

A. Bacchi, *Riflessioni e novità su Pirgotele*, in "Nuovi Studi", 9-10, 2004-2005, 11, pp. 105-116.

2005

Andrea Palladio e la Villa Veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, catalogo della mostra (Vicenza, Muso Palladio, 5 marzo - 3 luglio 2005) a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2005.

F. Barbieri, *Le Scale di Vicenza – Stairs of Vicenza*, Altavilla Vicentina (Vi) 2005.

Catalogo scientifico delle collezioni / III. Pinacoteca Civica di Vicenza. Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Mi) 2005.

M. Ceriana, alla voce *Lombardo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 519-528.

R. Cevese, *L'interesse alle arti di studiosi vicentini dell'Ottocento e del primo Novecento. Bibliografia d'arte vicentina*, Vicenza 2005 (Cevese 2005a).

R. Cevese, *Trafori lapidei a Vicenza*, in *Der Unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, a cura di M. Gaier, B. Nicolai, T. Weddingen, Trier 2005, pp. 185-191 (Cevese 2005b).

A. Clementi, *Introduzione*, in *Statuti della magnifica Arte della Lana*, a cura di D. Nardecchia, G. Lippi, L'Aquila 2005, pp. IX-LIV.

L. Collavo, *L'esemplare dell'edizione giuntina de Le Vite di Giorgio Vasari letto e annotato da Vincenzo Scamozzi*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 29, 2005, pp. 1-216.

B. Costa, *Tappe miliari della storia di Zanè. In occasione del ritrovamento di 147 pergamene datate dal 1300 al 1700*, Zanè (Vi) 2005.

E. Napione, *La cappella sepolcrale e l'arca di Guglielmo di Azzone Castelbarco presso il castello di Avio*, in *Una dinastia allo specchio. Il mecenatismo dei Castelbarco nel territorio di Avio e della città di Verona*, a cura di E. Napione, M. Peghini, Rovereto 2005, pp. 266-293 e 304-306.

Percorsi d'arte in diocesi di Vicenza/1, in "La Voce dei Berici", n. 40, 23 ottobre 2005.

L. Rossi, *Chiesa parrocchiale "Santa Maria Bambina" Vangadizza di Legnago (Verona)*, Legnago (Vr) 2005.

Ville Venete: la Provincia di Vicenza, a cura di D. Battilotti, Venezia 2005.

S. Scacco, *Riconquistata dignità per l'antica Pieve*, in "La Voce dei Berici", n. 49, 25 settembre 2005, *Devozione mariana in Diocesi di Vicenza/2*, p. 5.

Statuti della magnifica Arte della Lana, a cura di D. Nardecchia, G. Lippi, L'Aquila 2005.

2005-2006

A. Lora, *Le sculture antiche della Madonna col Bambino presenti nella Valle del Chiampo*, in *Antologia 2005-06 della Valle del Chiampo. Studi e ricerche sull'acqua e la cultura locale raccolti dall'Associazione Clampus*, a cura di M. Bertacco, A. Lora, pp. 109-121.

E. Ricci, *Angelo di Giovanni da Verona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, relatore A. Galli, a.a. 2005-2006.

2006

F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, pp. 53-89.

L. Carpanè, A. Serafini, alla voce *Maganza, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2006, pp. 308-312.

E. Chini, "... *haver servito un principe non immemore de li servicii tuoi*", in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio - 29 ottobre 2006) a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. Frangi *et alii*, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pp. 222-241 (Chini 2006a).

E. Chini, *Il committente Bernardo Cles, un principe vescovo fra l'Italia e l'Impero*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio - 29 ottobre 2006) a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. Frangi *et alii*, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pp. 362-367 (Chini 2006b).

E. M. Dal Pozzolo, *Presenze Artistiche*, in *Montagnana: storia e incanto*, a cura di L. Olivato, E. M. Dal Pozzolo, Vicenza 2006, pp. 167-187.

A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna a Padova. 1445-1460*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 3-27.

C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo (Mi) 2006.

La saga di un paese. Pievebelvicino nel "libro cronistorico" del parroco Girolamo Bettanin 1901-1948, a cura di M. Nardello, Roma 2006.

La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di V. Sgarbi, Milano 2006.

Les sculptures européennes du musée du Louvre, a cura di G. Bress-Bautier, Paris 2006.

G. Maccagnan, *Santa Maria Nascente*, in *Chiese nel veronese 2°*, a cura di G. Franco Viviani, Verona 2006, pp. 204-211.

F. Magani, *Sull'altare della cappella Ovetari*, in *Andrea Mantegna e i Maestri della Cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, a cura di A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, D. Toniolo, Milano 2006, pp. 115-124.

Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500, catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006.

S. Moretti, alla voce *Lorenzo da Bologna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, Roma 2006, pp. 62-64.

P. Motture, *Donatello a Padova: pratica di bottega e scambio artistico*, in *Mantegna e Padova 1445/1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16

- settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, Ginevra-Milano 2006, pp. 109-119.
- W. Oechslin, *Palladianesimo: teoria e prassi*, San Giovanni Lupatoto (Vr) 2006.
- R. Orsi Landini, *Vesti di seta e d'oro*, in *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, catalogo della mostra (Caraglio 28 ottobre 2006 - 25 febbraio 2007) a cura di R. Orsi Landini, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pp. 37-55.
- L. Pianezzola, P. Rigon, *Umile e alto. Storia di Ancignano e del suo centenario campanile*, Vicenza 2006.
- M. T. Sambin De Norcen, *L'architettura residenziale del Rinascimento*, in *Montagnana. Storia e incanto*, a cura di L. Olivato e E. M. Dal Pozzolo, Vicenza 2006, pp. 135-145.
- V. Sgarbi, *Tra classicismo, naturalismo ed espressionismo*, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di V. Sgarbi, Milano 2006, pp. 29-33.
- A. M. Spiazzi, *Le tombe carraresi nella chiesa degli Eremitani*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto del XIV secolo*, a cura di D. Banzato, F. d'Arcais, Treviso 2006, pp. 125-128.
- G. Zampieri, *I sepolcri padovani di Santa Giustina. Il sarcofago 75-1879 del Victoria and Albert Museum di Londra e altri sarcofagi dalla Basilica di Santa Giustina in Padova*, Roma 2006.
- F. Zavalloni, alla voce *Magrini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2006, pp. 513-515.

2007

- F. Barbieri, *La chiesa del Carmine nei secoli*, in *Chiesa di San Giacomo Maggiore detta dei "Carmini"*, a cura di C. Conti, Vicenza 2007, pp. 99-122 (Barbieri 2007a).
- F. Barbieri, *La "Domus nova" di Ludovico Thiene*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, F. Rigon, Milano 2007, pp. 20-35 (Barbieri 2007b).
- F. Barbieri, *Le scale di Vicenza. Stairs of Vicenza*, Altavilla Vicentina (Vi) 2007 (Barbieri 2007c).
- M. Binotto, *I dipinti della chiesa dei Carmini di Vicenza*, in *Chiesa di San Giacomo Maggiore detta dei "Carmini"*, a cura di C. Conti, Vicenza 2007, pp. 123-151.
- V. Bolcato, *La leggenda delle statue della facciata del Duomo di Vicenza*, in *Museo Vivo. Approfondimenti critici e attributivi ad un anno dall'apertura del Museo Diocesano*, a cura di G. Cattin, F. Farina, Vicenza 2007, pp. 79-96.
- Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 22 febbraio - 3 giugno 2007) a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Milano 2007.
- I. Flor, *Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, Graz 2007.
- T. Franco, «*Statuit hoc d(omi)na Bea/trix priorissa loci huius*»: il trittico del 1436 per San Martino di Avesa, in *Il cielo, o qualcosa di più: scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella (Pd) 2007, pp. 39-45.
- G. Gambin, *Barbarano e la sua chiesa*, Rubano (Pd) 2007.
- C. Gilbert, *The Original Assembly of Donatello's Padua Altar*, in "Artibus et Historiae", 55, 2007, pp. 11-22.
- C. R. Morscheck, alla voce *Solari, Francesco*, in *Ingegneri ducali e camerale nel ducato*

e nello stato di Milano (1450-1706). *Dizionario biobibliografico*, a cura di P. Bossi, S. Langé, F. Repishti, Firenze 2007, pp. 133-134.

M. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Udine 2007.

M. Signori, *L'assetto originario dell'altare fondato da Odorico Pojana in San Lorenzo a Vicenza*, in "Arte Veneta", 64, 2007, pp. 164-168.

F. Tomasi, C. Zendri, alla voce *Mantova Benavides, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma 2007, pp. 214- 220.

G. Zacchello, *La chiesa e il convento osservante di San Francesco "in monte Oliveti"*. *Storia, arte e devozione*, Schio (Vi) 2007.

2008

Antonio da Mestre. Scultore tra Tre e Quattrocento, a cura di I. De Marchi, San Giovanni Lupatoto (Vr) 2008.

Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze, catalogo della mostra (New York, The Frick Collection, 15 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009) a cura di D. Allen, P. Motture, New York 2008.

I. F. Balbo, *Introduzione*, in L. Beccanuvoli, *Tutte le donne vicentine, maritate, vedove e dongelle*, Vicenza 1539, ed. a cura di I. F. Baldo, Vicenza 2008, pp. 5-19.

F. Barbieri, *Dalla chiesa di San Marcello all'Ospedale dei Battuti*, in *La navicella dell'ingegno. I duecento anni del Liceo Ginnasio "Antonio Pigafetta" 1807/8-2007/8*, a cura di P. Casara, R. Mistrorigo, Cittadella (Pd) 2008, pp. 53-67.

G. Beltramini, *La basilica*, in *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, Vicenza, palazzo Barbaran da Porto, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009) a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, pp. 80-83 (Beltramini 2008a).

G. Beltramini, *Nato a Padova*, in *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, Vicenza, palazzo Barbaran da Porto, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009) a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, pp. 16-19 (Beltramini 2008b).

G. Beltramini, *Palazzo Chiericati*, in *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, Vicenza, palazzo Barbaran da Porto, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009) a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, pp. 90-93 (Beltramini 2008c).

G. Beltramini, E. Demo, *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro*, in "Annali di Architettura", 20, 2008, pp. 125-139.

V. Castegnaro, *Il perimetro della morte. Per una lettura iconografica della cornice della pala Dal Min di Bonconsiglio per il duomo di Montagnana*, in "Studi di Storia dell'Arte", 19, 2008, pp. 285-294.

L. Cavazzini, A. Galli, *Padova cruciale*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009) a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 55-60.

M. Ceriana, *Bellini e le arti plastiche*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre - 11 gennaio 2009) a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Mi) 2008, pp. 91-103

R. Dal Lago, *Fimon. La valle, gli uomini, le attività*, Vicenza 2008.

A. Dani, "Ekfrasis" e storia: *sul Santuario di Monte Berico ed altri scritti di storia dell'arte*, Padova 2008.

F. de Gramatica, "Anticamente moderni e modernamente antichi". *I Grandi nella storia della scultura veneta rinascimentale*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio - 2 novembre

- 2008) a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli Trento 2008, pp. 165-177.
- L. Fabbri, *Chiesa di San Tomaso Cantuariense*, Verona 2008.
- D. Gasparotto, *Andrea Riccio e il bronzetto all'antica*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio - 2 novembre 2008) a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli Trento 2008, pp. 77-95.
- G. Gentilini, *La terracotta a Padova e Andrea Riccio, "celebre plasticatore"*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio - 2 novembre 2008) a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli Trento 2008, pp. 59-75.
- Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre - 11 gennaio 2009) a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Mi) 2008.
- La Chiesa di San Francesco in Malo a 500 anni dalla consacrazione*, a cura di A. Cogo, M. Cogo, Schio (Vi) 2008.
- S. Lodi, *Verona e Trento: relazioni artistiche tra Quattro e Cinquecento. Riletture e novità*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio - 2 novembre 2008) a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli Trento 2008, pp. 203-213.
- Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009) a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008.
- G. C. Mattellini, *I primi 80 anni del nuovo San Lorenzo*, Vicenza 2008.
- Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio - 2 novembre 2008) a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli Trento 2008.
- P. Motture, *Riccio and the Bronze Statuette as an Art Form*, in *Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze*, a cura di D. Allen, P. Motture, catalogo della mostra (New York, Frick Collection, 15 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009) a cura di D. Allen, P. Motture, New York 2008, pp. 64-80.
- C. Preti, alla voce *Mattioli (Matthioli) Pietro Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2008, pp. 308-312.

2008-2009

- E. Callovi, *Rinaldino di Francia e la Madonna di Santa Maria dei Servi a Padova*, in "Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi", n. s. IX-X, 2008-2009, pp. 26-35.

2009

- F. Barbieri, *Santa Corona nella storia*, in *Tesori da Santa Corona. Bellini, Veronese, Pittoni e altri maestri della pittura veneta dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Diocesano, 18 aprile 2009) a cura di D. Fiore, Vicenza 2009, pp. 11-15.
- A. Comparini, *Una nuova ipotesi di ricostruzione dell'altare del Santo a Padova*, in "Il Santo", 49, 2009, pp. 155-183.
- G. Ericani, *Prima e dopo Giovanni De Fondulis. La terracotta padovana di secondo Quattrocento*, in *La Cappella Ovetari. Artisti, tecniche, materiali*, atti del convegno

(Padova, 17-18 novembre 2006), a cura di A. M. Spiazzi, V. Fassina, F. Magani, Milano 2009, pp. 109-122.

A. Galli, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona: il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 55-73.

A. Lora, *Appunti d'arte della vecchia parrocchiale*, in *San Pietro Mussolino. Volume II. La religiosità e l'arte*, a cura di M. Bertacco, A. Lora, M. Monchelato, et alii, San Pietro Mussolino (Vi) 2009, pp. 145-163.

F. Magani, *La Cappella Ovetari e il suo altare. Storia e tecniche della terracotta nel Quattrocento padovano*, in *La Cappella Ovetari. Artisti, tecniche, materiali*, atti del convegno (Padova, 17-18 novembre 2006), a cura di A. M. Spiazzi, V. Fassina, F. Magani, Milano 2009, pp. 19-41.

G. Menato, *Il patrimonio storico-artistico*, in *Trissino nel Novecento*, a cura di G. L. Fontana, G. Bressan, Padova 2009, pp. 459-558.

E. Napione, *I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento*, in "Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica", 1, 2009, pp. 137-172 (Napione 2009a).

E. Napione, *Le Arche Scaligere*, Venezia 2009 (Napione 2009b).

D. Rancan, *I sacerdoti*, in *San Pietro Mussolino. Volume II. La religiosità e l'arte*, a cura di M. Bertacco, A. Lora, M. Monchelato, et alii, San Pietro Mussolino (Vi) 2009, pp. 75-95 (Rancan 2009a).

D. Rancan, *Le chiese*, in *San Pietro Mussolino. Volume II. La religiosità e l'arte*, a cura di M. Bertacco, A. Lora, M. Monchelato, et alii, San Pietro Mussolino (Vi) 2009, pp. 11-73 (Rancan 2009b).

C. Rigoni, *Scultura in pietra e scultura lignea nella chiesa vecchia di San Pietro Mussolino*, in *San Pietro Mussolino. Volume II. La religiosità e l'arte*, a cura di M. Bertacco, A. Lora, M. Monchelato, et alii, San Pietro Mussolino (Vi) 2009, pp. 181-189.

L. Trevisan, *Antonio Pizzoccaro architetto vicentino*, Rovereto (Tn) 2009.

2009-2010

All'ombra del campanile. La diocesi di Vicenza e le sue parrocchie: un patrimonio di storia e arte, Vicenza 2009-2010.

2010

L. Castelnovo-Tedesco, J. Soultanian, *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York 2010.

Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010) a cura di M. Seidel, Milano 2010.

G. Dalla Pozza Peruffo, *San Marco o San Girolamo degli Scalzi*, in *Bicentenario 1810-2010. Chiesa di San Marco in San Girolamo - Vicenza*, Vicenza 2010, pp. 19-77.

H. Dellwing, *L'architettura gotica nel Veneto*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il gotico*, a cura di J. Schulz, Venezia 2010, pp. 50-187.

I Pregi di Pieve di don Giovanni Battista Tessari di Pieve di Schio arciprete delle Torreselle. Poemetto, Pievebelvicino (Vi) 2010.

A. Luchs, *The Mermaids of Venice. Fantastic Sea Creatures in Venetian Renaissance Art*, London-Turhout 2010.

A. Markham Schulz, *La tomba Roselli nel Santo e l'opera giovanile di Pietro Lombardo*, in *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova nel Quattrocento*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 25-26 settembre 2009) a cura di L. Bertazzo, G. Baldissin Molli, Padova 2010, pp. 325-340.

V. Sgarbi, *Andrea Mantegna scultore*, in *Andrea Mantegna: impronta del genio*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006) a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, Firenze 2010, tomo II, pp. 645-670.

P. Snichelotto, "Quello che non facebete barbari, facebete cittadini...". *La scomparsa dell'antica Chiesa di San Leonzio al Cimitero di Magrè*, in "Schio. Numero Unico", 2010, pp. 95-97.

D. Tosato, alla voce *Minelli (Minello, Minelli de' Bardi) Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 583-586.

2011

Arredi, Mobili e Dipinti Antichi provenienti dalla famiglia Antinori-Buturlin e altre proprietà private, Pandolfini. Casa d'Aste. Firenze, 11-12 ottobre 2011.

G. Baldissin Molli, *Erasmus da Narni Gattamelata e Donatello. Storia di una statua equestre*, Padova 211.

F. Barbieri, *Vicenza: la cinta murata. 'Forma urbis'*, Vicenza 2011.

P. Brugnoli, *Scultori fiorentini nella Verona del Quattrocento*, in "Verona Illustrata", 24, 2011, pp. 5-14.

T. Franco, *Attorno al "pontile che traversava la chiesa": spazio liturgico e scultura in Santa Anastasia*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Verona 2011, pp. 33-49.

G. Gambin, *Nanto e la sua storia*, Lonigo (Vi) 2011.

C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'umiltà*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile - 29 maggio 2011) a cura di C. Rigoni, C. Scardellato, Cinisello Balsamo (Mi) 2011, pp. 19-41.

Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile - 29 maggio 2011) a cura di C. Rigoni, C. Scardellato, Cinisello Balsamo (Mi) 2011.

Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of Sorrow in Venetian Art, catalogo della mostra (New York, Museum of Biblical Art, 11 febbraio - 12 giugno 2011) a cura di C. Puglisi, W. Barcham, New York-London 2011.

F. Piccoli, *Cappella Cavalli*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Verona 2011, pp. 133-135.

C. Puglisi, W. Barcham, *The Man of Sorrow in Venetian Art*, in *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of Sorrow in Venetian Art*, catalogo della mostra (New York, Museum of Biblical Art, 11 febbraio - 12 giugno 2011) a cura di C. Puglisi, W. Barcham, New York-London 2011, pp. 10-27.

L. Rossi, *Frammenti di notizie riguardanti Vangadizza di Legnago*, Legnago (Vr) 2011. *San Nicola. Tiziano. Il merletto. Iconografia dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Diocesano 8 dicembre 2011- 1 aprile 2012) a cura di F. Gasparini, M. Guderzo, L. Trevisan, Treviso 2011.

L. Schultes, alla voce *Hans von Judenburg*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 69, Berlin 2011, pp. 162-163.

M. N. Simeone, *Giovanni Pietro dei Luciferi e la chiesa di Nanto*, in G. Gambin, *Nanto e la sua storia*, Lonigo (Vi) 2011, pp. 309-317.

C. Strocchi, *Gli "stucharoli mantovani" nel Magno Palazzo al Castello del Buonconsiglio di Trento*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno (Trento, 12-14 febbraio 2009) a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento 2001, pp. 65-85.

L. Trevisan, *Il tempio di San Lorenzo a Vicenza*, Treviso 2011 (Trevisan 2011a).

L. Trevisan, *L'incanto della città nelle 'metafisiche' invenzioni prospettiche di Pier Antonio degli Abati a Vicenza*, in *Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Trevisan, Schio (Vi) 2011, pp. 81-101 (Trevisan 2011b).

G. M. Varanini, *La Terraferma di fronte alla sconfitta di Agnadello*, in *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, atti del convegno di studio (Venezia, 15-16 ottobre 2009) a cura di G. Gullino, Venezia 2011, pp. 115-161.

2011-2012

M. Canale, *La pala d'altare della chiesa della Natività di Santa Maria in Thiene*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, relatore A. Galli, a.a. 2011-2012.

2012

E. Callovi, *L'arredo scultoreo della Chiesa di Santa Maria dei Servi dalla fondazione alla fine del XV secolo*, in *La chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova. Archeologia, Storia, Arte, Architettura e Restauri*, a cura di G. Zampieri, Roma 2012, pp. 171-186.

M. Ceriana, *Gli spazi e l'ornamento della chiesa camaldolese di San Michele in Isola*, in *San Michele in Isola: isola della conoscenza. Ottocento anni di storia e cultura camaldolesi nella laguna di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Museo Archeologico Nazionale, Biblioteca Nazionale Marciana, 12 maggio-2 settembre 2012) a cura di M. Brusegan, P. Eleuteri, G. Fiaccadori, Torino 2012, pp. 97-109.

E. De Bellis, *Nicoletto Vernia: studi sull'aristotelismo del XV secolo*, Firenze 2012.

S. Foschi, *L'altare di San Giovanni Battista in Santa Corona a Vicenza: brevi considerazioni e problemi aperti*, in *Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di A. Brodini, G. Curcio, Roma 2012, pp. 33-42.

Il Duomo di Santa Maria in Montecchia di Crosara, a cura di M. Gecchele, D. Bruni, I. De Marchi, Montecchia di Crosara (Vr) 2012.

La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012.

M. Molteni, *Il monastero di San Michele e l'architettura da Mauro Codussi alla costruzione della libreria*, in *San Michele in Isola: isola della conoscenza. Ottocento anni di storia e cultura camaldolesi nella laguna di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Museo Archeologico Nazionale, Biblioteca Nazionale Marciana, 12 maggio-2 settembre 2012) a cura di M. Brusegan, P. Eleuteri, G. Fiaccadori, Torino 2012, pp. 79-96.

X. Robusti, *Intervento di restauro*, in *Il Capitello di Sant'Antonio abate*, a cura di A. Marangoni, Meledo (Vi) 2012, pp. 10-13.

A. Sgarella, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, in "Commentari d'Arte", XVIII, 2012, nn. 52-53, pp. 22-36.

P. Snichelotto, *"Il valente e appassionato raccoglitore di memorie patrie"*. *Giovanni*

Piccoli e le corna di cervo del Castello di Magré, in “Sentieri culturali in Val Leogra”, 12, 2012, pp. 11-40 (Snichelotto 2012a).

P. Snichelotto, *La Madonna con il Bambino e san Bernardino e Testa di santo frate. Affreschi staccati da villa Priorato poi Gualdo a Liviera ora nella Pinacoteca di Vicenza*, in “Schio. Numero Unico 2012”, pp. 134-137 (Snichelotto 2012b).

W. Stefani, *Il martirio di una città: Vicenza 1940-1945*, Dueville (Vi) 2012.

L. Ziliotto, *Storia del Duomo. Parrocchia dei SS. Vito, Modesto e Crescenza di Noventa Vicentina*, Noventa Vicentina (Vi) 2012.

2013

A. Bacchi, *Giovanni Battista (Aprile?) da Carona: itinerari veneti di uno scultore lombardo del Cinquecento*, in “Arte Veneta”, 70, 2013, pp. 55-67.

F. Barbieri, *Lecture: Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi scultori di pietra e di bronzo nel Cinquecento veneto*, in “Arte Veneta”, 70, 2013, pp. 254-257 (Barbieri 2013a).

F. Barbieri, *Sant'Andrea di Cereda tra storia e arte*, in *Sant'Andrea di Cereda*, a cura di C. Crosara, Cereda di Cornedo (Vi) 2013, pp. 9-33 (Barbieri 2013b).

W. L. Barcham, *Franciscans and the Man of Sorrow in Fifteenth century Padua*, in *Beyond the Text: franciscan art and the construction of religion*, a cura di X. Seubert, O. Bychkov, New York 2013, pp. 62-83.

L. Cavazzini, *Il giovane Amadeo e la terracotta*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano, Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011) a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano 2013, pp. 59-70.

Chiesa di Santa Corona Vicenza. Guida Storico Artistica, a cura di F. Gasparini, Crocetta del Montello (Tv) 2013.

F. Coltrinari, *Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino, maestro di legname fra le Marche e l'Umbria del primo Cinquecento*, in “Il capitale culturale”, 7, 2013, pp. 89-125.

A. De Marchi, *Im Laufe der Zeit: la “Pietà” di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012 - 25 febbraio 2013) a cura di A. De Marchi, A. Di Lorenzo, L. Galli Michero, Torino 2013, pp. 17-31.

Esperienze di restauro nel cantiere, testo a cura di G. Ballarin, in *Santa Corona. Tempio restituito*, a cura di C. De Munari, Vicenza 2013, pp. 75-83.

G. Ericani, *I monumenti della città ed i loro artisti*, in *Storia di Bassano del Grappa. Dalle origini al dominio veneziano*, a cura di G. Berti, G. Ericani, G. M. Varanini, et alii, Bassano (Vi) 2013, pp. 281-355.

L. Fabbri, *Qualche aggiunta alla scultura vicentina del Quattrocento*, in “Verona Illustrata”, 26, 2013, pp. 15-20.

C. Gelao, *Andrea Mantegna scultore e la Sant'Eufemia di Montepeloso*, Venezia 2013.

A. Ghisetti Giavarina, *Disegni di Michele Sanmicheli e della sua cerchia. Osservazioni e proposte*, Crocetta del Montello (Tv), 2013.

L. Guidolin, *In bicicletta tra pievi e oratori*, in *Berici curiosi itinerari sulle tracce del paesaggio*, a cura di C. Albertoni, L. Penzo, Limena (Pd) 2013, pp. 121-128.

M. Marubbi, *Dalla plastica alla scultura monumentale: ipotesi cremasche per Giovanni e Agostino de Fondulis*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano, Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011) a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano 2013, pp. 369-378.

C. Morscheck, *Francesco Solari e Giovanni Antonio Amadeo: sculture in terracotta, 1464-1469*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano, Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011) a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano 2013, pp. 71-85.

L. Penzo, *Nanto, l'itinerario della pietra. Il legame indissolubile tra il paese e il suo nobile materiale*, in *Berici curiosi itinerari sulle tracce del paesaggio*, a cura di C. Albertoni, L. Penzo, Limena (Pd) 2013, pp. 113-120.

G. Piccoli, *L'arte a Magrè attraverso i secoli*, a cura di P. Snichelotto, Schio 2013.

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio - 19 maggio 2013) a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura Venezia 2013.

M. Rossi, *Storia religiosa di una "quasi città"*, in *Storia di Bassano del Grappa. I. Dalle origini al dominio veneziano*, a cura di G. Berti, G. Ericani, G. M. Varanini, et alii, Bassano (Vi) 2013, pp.173-203.

A. Sgarella, *I riflessi della scultura veronese del Trecento sulla produzione scultorea di Andriolo de' Santi*, in "Commentari d'Arte", XIX, 2013, nn. 54-55, pp. 45-55.

A. Wright, *Tabernacle and sacrament in fifteenth-century Tuscany*, in *Carving, Cast & Collectors*, atti del convegno internazionale di studi (Londra, 12-13 novembre 2010), a cura di P. Motture, E. Jones, D. Zikos, London 2013, pp. 42-56.

2013-2014

M. Negri, *Vincenzo Grandi: un presepe trentino*, in "Odeo Olimpico", XXIX, 2013-2014, pp. 277-309.

2014

E. Arlango, *Il restauro*, in *L'altare Pojana. Chiesa di San Lorenzo a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Cittadella (Pd) 2014, pp. 53-63.

M. E. Avagnina, *La famiglia Pojana e il suo altare in San Lorenzo*, in *L'altare Pojana. Chiesa di San Lorenzo a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Cittadella (Pd) 2014, pp. 13-21 (avagnina 2014a).

M. E. Avagnina, *Regis amictus o manto imperiale? Il Piviale dei pappagalli della chiesa di Santa Corona, tra storia, tradizione e nuove ipotesi*, in *Il Piviale dei pappagalli. Dal trono all'altare. Museo Diocesano di Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Diocesano, 17 dicembre - 12 aprile 2015) a cura di F. Gasparini, Vicenza 2014, pp. 31-44 (Avagnina 2014b).

M. Barausse, *I documenti*, in M. Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Quinto di Treviso (Tv) 2014, pp. 95-154.

F. Barbieri, *Per una copia del polittico Pojana. Il polittico di Laghi*, in *L'altare Pojana. Chiesa di San Lorenzo a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Cittadella (Pd) 2014, pp. 65-74.

L. A. Berlaffa, *La fede che si costruisce nel tempo. La chiesa di San Pietro a Isola Vicentina*, Costozza di Longare (Vi) 2014.

F. Bianchi, E. Demo, *L'età medievale*, in *Storia di Vicenza dalla Preistoria all'Età contemporanea*, a cura di G. Gullino, Sommacampagna (Vr) 2014, pp. 73-117.

M. Ceriana, *Ancora su Giovanni Bellini e la scultura: il tema dell'Imago Pietatis*, in *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 9 aprile - 13 luglio 2014) a cura di E. Daffra, Milano 2014, pp. 83-95.

- C. H. Clough, *Luigi da Porto. Lettere storiche 1509-1513. Un'edizione critica*, Costabissara (Vi) 2014.
- Documentare Vicenza. Strategie di salvaguardia durante la Seconda guerra mondiale e la ricostruzione*, a cura di F. Barbieri, G. Guadini, M. Vecchiato, Vago di Lavagno (Vr) 2014.
- Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio - 2 novembre 2014), a cura di V. Farinella, L. Camerlengo, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo (Mi) 2014.
- C. Franzini, *I fotografi*, in *Venezia si difende. 1915-1918. Immagini dell'Archivio Storico Fotografico della Fondazione Musei Civici di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Musei Civici, 13 settembre - 8 dicembre 2014), Venezia 2014, p. 140.
- A. Galli, *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, atti del convegno di studi (Losanna, 24 maggio 2013) a cura di P. N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 193-216.
- Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 9 aprile - 13 luglio 2014) a cura di E. Daffra, Milano 2014.
- L'antica pieve di Montecchio Maggiore*, a cura di G. Pilla, P. Marchezzolo, Montecchio Maggiore (Vi) 2014.
- A. Lembo, *L'emblema araldico sul Piviale dei pappagalli*, in *Il Piviale dei pappagalli. Dal trono all'altare. Museo Diocesano di Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Diocesano, 17 dicembre - 12 aprile 2015) a cura di F. Gasparini, Vicenza 2014, pp. 63-67.
- M. Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Quinto di Treviso (Tv) 2014.
- M. Negri, *Guardando a Padova: il trittico lapideo dell'altare Pojana*, in *L'altare Pojana. Chiesa di San Lorenzo a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Cittadella (Pd) 2014, pp. 23-33 (Negri 2014a).
- M. Negri, *Vicenzo e Gian Gerolamo Grandi. Scultori di pietra e di bronzo nel Cinquecento veneto*, Trento 2014 (Negri 2014b).
- W. Panciera, *L'età moderna*, in *Storia di Vicenza dalla Preistoria all'Età contemporanea*, a cura di G. Gullino, Sommacampagna (Vr) 2014, pp. 121-169.
- C. Rigoni, *Il testo pittorico: la Crocifissione e il fregio con Angeli e Profeti*, in *L'altare Pojana. Chiesa di San Lorenzo a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Cittadella (Pd) 2014, pp. 35-43 (Rigoni 2014a).
- C. Rigoni, *Lo scudo ricamato del Piviale dei pappagalli*, in *Il Piviale dei pappagalli. Dal trono all'altare. Museo Diocesano di Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Diocesano, 17 dicembre - 12 aprile 2015) a cura di F. Gasparini, Vicenza 2014, pp. 53-62 (Rigoni 2014b).
- M. Saccardo, *Ricordando Giuseppe Giordani, stimato scultore vicentino*, in "Realtà Vicentina", XXV, 2014, 9, pp. 18-19.
- N. Sottani, *Cento Chiese. Una Città. Le vicende delle chiese di Vicenza tra cronaca e storia*, Vicenza 2014.

2015

- A Taste for Sculpture II. Marble, terracotta, wood and bronze (15th to 20th centuries)*, a cura di A. Bacchi, London 2015.

D. Banzato, *Note sulla scultura e la plastica a Padova fra Quattro e Cinquecento*, in *Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann) a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Milano 2015, pp. 15-24.

F. Caglioti, *I tre Crocifissi grandi di Donatello*, in *Donatello svelato. Capolavori a confronto. Il Crocifisso di Santa Maria dei Servi a Padova e il suo restauro*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 27 marzo - 26 luglio 2015) a cura di A. Nante, M. Mercalli, Venezia 2015, pp. 39-69.

A Taste for Sculpture II. Marble, terracotta, wood and bronze (15th to 20th centuries), a cura di A. Bacchi, London 2015.

G. Ceraso, *Vicenza 1711: la pianta di Giandomenico Dall'Acqua. La città perduta e ritrovata*, Vicenza 2015.

E. Dal Lago, *Luoghi di guerra e di pace eterna*, in R. Dal Lago, A. Girardi, *I Colli Berici*, Sommacampagna (Vr) 2015, pp. 74-89.

Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann) a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Milano 2015.

Donatello svelato. Capolavori a confronto. Il Crocifisso di Santa Maria dei Servi a Padova e il suo restauro, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 27 marzo - 26 luglio 2015) a cura di A. Nante, M. Mercalli, Venezia 2015.

G. Ericani, *Giovanni de Fondulis. Un importante capitolo della scultura rinascimentale padana*, in *Rinascimento Cremasco. Arti, mestieri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, pp. 69-81-

F. Guarino, *Rocco da Vicenza (1494-1526) e le acque: fiumi, ponti e bonifiche nel primo cinquecento in alcune zone della Valle Umbra*, Bastia Umbra (Pg) 2015.

M. Negri, *Un'opera scultorea poco nota: il tabernacolo degli olii santi nel duomo di Cologna Veneta*, in "La Mainarda", serie II, 12, 2015, pp. 56-58.

A. Sherman, "Soli Deo honor et gloria": *Pietro Lombardo e il tramezzo di Santa Maria Gloriosa dei Frari*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari. Immagini di Devozione, Spazi della Fede / Devotional Spaces, Images of Piety*, a cura di C. Corsato, D. Howard, Padova 2015, pp. 211-222.

M. Vinco, alla voce *Pizzolo Nicolò di Pietro di Giovanni, detto Nicolò Pizzolo o Pizolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma 2015, pp. 368-372.

2016

F. Crivellaro, G. Schiavo, L. Urbani, *Arche, sepolcri e lastre tombali della chiesa di Santa Corona in Vicenza*, Vicenza 2016.

M. Facchi, *Un rilievo nella parrocchiale di Pianello Val Tidone*, in "Bollettino Storico Piacentino", CXI, 2016, 1, pp. 20-31.

c.d.s

A. Bacchi, *Giovanni Battista da Carona a Vicenza: l'ultima attribuzione di Stefano Tumidei*, c.d.s.

C. Rigoni, *Ricognizione delle terrecotte quattro-cinquecentesche nel territorio vicentino*, c.d.s.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Molte delle fotografie sono frutto di riprese effettuate direttamente dall'autore o di scansioni da pubblicazioni riportate nella precedente bibliografia. Altre riproduzioni sono state fornite da:

Assisi (Perugia)

Archivio Michela Zurla.

Brescia

Civici Musei d'Arte e Storia.

Brignano Gera d'Adda (Bergamo)

Archivio Beatrice Bolandrini.

Este (Padova)

Ente Parco Regionale Colli Euganei, Archivio fotografico.

Firenze

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Fototeca.

Lugo di Vicenza (Vicenza)

Archivio Fiorella Soffini.

Malo (Vicenza)

Archivio Laura Vajngerl.

Padova

Archivio Fotografico del Messaggero di Sant'Antonio.

Archivio Fotografico Musei Civici di Padova.

Curia Vescovile della Diocesi di Padova, Ufficio Beni Culturali.

Parigi

Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais.

Schio (Vicenza)

Archivio Aurelia Rampon.

Trento

Archivio Elisa Eccher.

Archivio Gianni Zotta.

Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni culturali, Archivio Fotografico del Centro di catalogazione.

Verona

Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo, Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici ed Etnoantropologici per Verona, Rovigo e Vicenza.

Vicenza

Accademia Olimpica.

Archivio Egidio Arlango.

Archivio Franco Barbieri.

Archivio Franco Crivellaro.

Archivio Bruno Michelin.

Biblioteca Civica Bertoliana.

Museo Civico di Palazzo Chiericati, Archivio fotografico.

Museo Diocesano Vicenza, Archivio Fotografico.

Worcester

Worcester Art Museum.