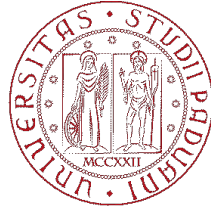


1222 · 2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del  
cinema e della musica.

Corso di Laurea magistrale in  
Storia dell'Arte

Su Sovizzo, le sue chiese antiche e l'iconografia del  
Cristo Passo tra gli angeli

Relatore:

Prof./ssa Alessandra Pattanaro

Laureanda:

Margherita Cracco

Matricola: 1202339

ANNO ACCADEMICO 2021/22



# Indice

Introduzione .....	5
Il paese di Sovizzo.....	7
Dalla famiglia Bissari alla famiglia Curti.....	9
La chiesa Madonna del Carmine di San Daniele.....	13
San Daniele nel tempo.....	14
L'altare maggiore .....	23
Le Madonne vestite .....	24
Il restauro degli anni novanta.....	25
Il portale.....	26
L'iconografia del profeta Daniele.....	28
Altre chiese dedicate a San Daniele nel territorio vicentino.....	29
La chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo al Piano .....	33
La nuova chiesa di Sovizzo al Piano.....	33
L'antica chiesa di Sovizzo al Piano .....	38
Il Cristo Passo .....	51
La Copia del Cristo Passo .....	55
Perché una copia? .....	56
La fortuna critica dell'Engelpietà .....	59
Lo Schiavone e Filippo Lippi.....	64
La lezione di Donatello.....	66
Le opere di Bartolomeo Bellano.....	69
Il Cristo Passo della Nagel Auktionen .....	73
Il Contributo divulgativo dei Lombardo .....	75
Cristo Passo tra gli angeli: un tema che ha conquistato il territorio vicentino .....	79
L'altare Pojana in San Lorenzo e altri esempi .....	80
Conclusioni .....	85
Riferimenti bibliografici.....	89
Riferimenti siti web.....	93
Fonti Orali .....	94
Immagini.....	95





# Introduzione

“*Su Sovizzo, le sue chiese antiche e l’iconografia del Cristo Passo tra gli angeli*” nasce in ideale continuità con “*Proposte di valorizzazione dell’area funerario culturale eneolitica di Sovizzo (VI)*”, tesi di laurea triennale in Progettazione e gestione del turismo culturale che ho conseguito nell’anno 2010. Intendo quindi proseguire, con strumenti, conoscenze e argomenti differenti, a mettere in luce le specificità culturali del mio paese: Sovizzo (VI). Il fine, quindi, è sempre quello di dare valore a ciò che ci circonda, ai luoghi che abitiamo quotidianamente, così da apprezzarne sempre più le loro caratteristiche e di conseguenza comprenderli, rispettarli e promuoverli. Scegliere di valorizzare il territorio dal punto di vista storico artistico nasce dalla volontà di riconoscere una sorta di paternità, che definirei *paternità territoriale/sociale* alle opere presenti in loco. Si può affermare che un’opera d’arte non nasce meramente dall’artista o dalla volontà di un committente ma, in una certa misura, è figlia di una volontà più ampia che definirei *committenza sociale*, ossia tutta quella serie di peculiarità storico artistiche e sociali di un determinato territorio, che è humus della committenza “reale”. La comunità territoriale è quindi madre, o meglio madrina (poiché priva di un rapporto diretto causa-effetto sulla genesi del manufatto artistico) delle opere d’arte, queste a loro volta concorrono a far crescere la comunità creando un circolo virtuoso, che si spezza quando la comunità dimentica la storia che l’ha creata. Cercherò quindi, in quanto studiosa d’arte con formazione culturale a vocazione turistica, di tenere saldo quel circolo virtuoso, consapevole di tutti i limiti che potrò incontrare dettati da una scarsa presenza di fonti e documentazioni consultabili che affrontino in maniera strutturata le opere che andrò ad analizzare. Vorrei con il mio contributo implementare i lavori disponibili sul territorio sovizzese, studi a carattere prettamente locale, affrontati con adeguati strumenti critici, che la Storia dell’Arte definisce minori e che però possono essere considerati dignitose tessere di un mosaico più ampio e potenzialmente utili a futuri studi del tessuto storico artistico del nostro paese, con particolare attenzione all’area veneta e vicentina.

Questa tesi avrà come oggetti d’indagine alcuni luoghi dal particolare valore artistico-culturale che emergono dal territorio sovizzese: la chiesa di San Daniele (fig.5), la chiesa di Sovizzo al Piano (Chiesa Santa Maria Assunta) (fig. 43) e un rilievo lapideo, un Cristo Passo (fig.51) riconducibile al periodo a cavallo tra il XV e XVI secolo. Della seconda chiesa, Santa Maria Assunta, non sarà oggetto d’indagine la Chiesa Santa Maria Assunta esistente (fig.1), ma quella demolita nel 1938 (fig.5), della quale cercherò di offrire un panorama descrittivo il

più possibile puntuale. Entrambi i soggetti sono stati analizzati attraverso lo studio di fonti scritte, di documentazioni fotografiche e con l'ascolto di testimonianze orali, cercando con queste ultime, attraverso una comparazione di ciò che è emerso, di costruire una linea descrittiva quanto più coerente possibile. Con particolare riferimento alla Chiesa demolita di Sovizzo al Piano, ho affrontato un percorso di ricerca volto a trovare l'ubicazione dei suoi manufatti andando quindi a mettere in luce ciò che è sopravvissuto e ciò che è andato perso. Questa ricerca ha avuto vari esiti, com'era prevedibile, e tra questi il ritrovamento di un'opera lapidea (fig. 57) di un certo interesse, conservata in Villa Curti Sovizzo e riconducibile al patrimonio dell'antica Chiesa Santa Maria Assunta, che a margine di un successivo approfondimento con i proprietari del manufatto è risultata la copia il cui originale che è sempre conservato dalla famiglia Curti ma in altra sede: parliamo di un *Cristo Passo* per il quale ho voluto aprire, all'interno di un più ampio panorama, uno specifico focus storico/iconografico. Nel testo cercherò di inserire anche note storiche e sociali così da contestualizzare i luoghi, le scelte e le opere di cui tratterò.

L'analisi iconografica del Cristo Passo si soffermerà in prima battuta nella descrizione del rilievo lapideo conservato a Vicenza, poi affronterò la copia di Villa Curti. Per approfondire il tema iconografico, che nel territorio veneto, dopo la lezione di Donatello, troverà larga diffusione, porterò degli esempi che sicuramente fecero scuola, e che il nostro Cristo Passo ha in alcuni casi sintetizzato o riproposto. L'iconografia, che è figlia dell'*Imago Pietatis* di origine bizantina, fu già proposta da Giovanni Pisano nell'ambone che apparteneva o al pulpito di Pisa o di Pistoia (fig. 62). Donatello la riprese inquadrandola in quella formella che orna l'altare del Santo di Padova (fig. 60). Bellano fece sua questa iconografia e la diffuse nel Padovano e nel Vicentino. Della *grande* storia dell'arte riporto l'esempio di Bellini, Schiavone e Filippo Lippi, mentre della storia vicentina fu sicuramente il Cristo Passo dell'altare Pojana (fig. 80) a fare storia, infatti, fu ripreso anche piuttosto fedelmente in diverse occasioni.

## Il paese di Sovizzo

Sovizzo è un comune ubicato a pochi chilometri di distanza in direzione NO dalla città di Vicenza. Il suo territorio si estende tra le propaggini dei Monti Lessini meridionali. La popolazione, in continuo aumento, è di circa 7500 abitanti. Nella letteratura archeologica è noto per il ritrovamento di un esteso sepolcreto di età longobarda, e ad un'altra straordinaria scoperta: un sito culturale funerario dell'età del rame, scoperto nei primi anni '90 presso la località San Daniele, e datato III millennio a.C., quest'area è composta di un corridoio sacro, tre tumuli adibiti a sepoltura e una piattaforma triangolare adibita sempre a sepoltura. Il sito archeologico, nel centro del paese, è stato l'oggetto della mia tesi triennale abbinato ad un progetto di valorizzazione dello stesso.

Dell'epoca romana si ha testimonianza di alcune iscrizioni murate nelle chiese di San Daniele e di Sovizzo Colle, la più importante delle quali era dedicata alla Dea Diana ed è probabile che facesse parte di un tempio.

È caratteristica e tratto distintivo del territorio veneto la presenza numerosa e capillare delle ville, anche a Sovizzo ve ne sono diverse che sorgono tra il XV e il XVIII secolo. A differenza di altri contesti culturali, le ville venete non si trovano solo in luoghi belli, panoramici, ma sono distribuite ovunque, anche in località meno attraenti. La villa veneta era spesso centro direzionale legato all'agricoltura, alla gestione dei possedimenti terrieri della nobiltà e dell'alta borghesia cittadina e quindi era costruita in luoghi funzionali alle proprietà.<sup>1</sup>

In centro paese, di fronte alla chiesa principale Santa Maria Assunta, si trova Villa Bissari-Curti, la villa fu eretta circa nella metà del Cinquecento e modificata nei secoli, fino all'aggiunta novecentesca di uno scenografico teatrino all'antica. Nel suo parco secolare sono presenti numerose statue del Seicento, Settecento e alcuni reperti antichi. In località Riva, nella frazione di San Daniele, si trova Villa Marzotto-Schiavo i cui moduli architettonici rimandano allo Scamozzi. A Montemezzo troviamo Villa Cavajon-Pisoni con lo stemma nobiliare datato 1657. Poco sotto la chiesa di San Bartolomeo sorge Villa Civena-Vencato del primo '500.

Cinque sono le chiese principali nel territorio e numerosi sono i capitelli in esso disseminati. Presso la frazione Vigo, si trova una piccola chiesa dedicata a Santa Reparata (fig.3), un

---

<sup>1</sup> R. Battilotti. Estratto da Odeo Olimpico XXI 2017-2018, Renato Cevese e le ville. 2017-2018

recente restauro (2000) ha svelato un oculo sulla facciata che farebbe pensare che la chiesetta fosse già sul luogo nell'XI secolo.

Nella frazione di Montemezzo la chiesa (fig. 2) fu ricostruita nel 1610/1620 a spese del Comune di Montemezzo. Dedicata a San Bartolomeo, l'opera doveva essere terminata nel 1622 quando fu dedicato un altare alla Madonna del Carmelo, come attesta un'iscrizione oggi visibile sullo stesso altare. Le due statue che ornano la facciata sono attribuite alla bottega del Marinali.

Degna di nota è la chiesa Arcipretale di Santa Maria Annunziata (fig.4) a Sovizzo Colle. I primi documenti che vi fanno diretto riferimento risalgono al sec. XII, ma l'attuale chiesa ha le sue origini sul finire del sec XVI, l'assetto odierno è frutto di continui ammodernamenti fino alla sua consacrazione nel 1743. All'interno dell'edificio, nell'altare della Madonna del Rosario, lungo la volta della nicchia, sono collocate quindici formelle ovali in rame (cm 23x15) con dipinti i misteri del Rosario. Queste formelle abbastanza ben conservate, anche se mancano di documentazione attestante, sono attribuite a Francesco Maffei, sarebbero state dipinte attorno al 1657, anno in cui l'altare fu fatto ristrutturare dalla Confraternita del Rosario. Ai due margini dell'altare maggiore, sono conservate due statue attribuite a Orazio Marinali: donna Vincenza Pasini e la Madonna (1693).

Nella frazione di San Daniele si trova la Chiesa dedicata alla Madonna del Carmine, che sarà oggetto di approfondimento nelle pagine a seguire (fig. 5).

Nel centro di Sovizzo, parrocchia di Sovizzo al Piano, è dedicata a Santa Maria Assunta la chiesa costruita tra il 1938 e il 1940 in sostituzione di una più piccola chiesa per soddisfare le esigenze di una parrocchia in espansione (fig. 1).

La chiesa di Tavernelle invece è di costruzione recente.

Facendo una ricerca storica troviamo che altre chiese sono state documentate tra il Seicento e l'Ottocento nel territorio sovizzese. In particolare si legge in un documento conservato in archivio diocesano del 1823 che sono sei le chiese nel recinto della Parrocchiale: la prima è Santa Maria Annunziata di Sovizzo Colle (la parrocchiale), la seconda è Santa Maria Assunta, poi San Michele (che nel 1863 è annoverata come cappellina della fam. Bissari), la Madonna

dei Carmini, Santa Reparata e San Francesco. In altri documenti troviamo anche nominata la chiesa di San Pietro, che si sarebbe dovuta trovare nella salita che porta a Montemezzo.<sup>2</sup>

## **Dalla famiglia Bissari alla famiglia Curti**

Nel paese di Sovizzo grande peso ebbero nel corso dei secoli diverse famiglie nobili: la famiglia Bissari, Sale, Mocenigo e per ultima in ordine temporale la famiglia Curti. Il paese, infatti, si sviluppò attorno alla loro residenza, essi furono tessitori di un territorio che dal Trecento si popolò sempre più, proprietari di molte terre, che nel tempo furono vendute o donate, furono i signori che promossero la crescita e lo sviluppo di Sovizzo. Sulle loro proprietà sorsero diversi edifici di uso pubblico: due chiese, un convento, una nuova chiesa, la scuola materna, il cinema etc. Furono famiglie benefattrici che spesso coniugarono i propri interessi con quelli della comunità.

Riprendendo quanto già scritto il paese si sviluppò nei secoli attorno a Villa Curti. Questo prestigioso edificio è sorto lungo la strada che collega chi proviene dalla città, Vicenza ma anche Verona, con i paesi di Castelgomberto, per proseguire poi verso Valdagno o verso Malo. Stazione di posta per i cavalli, punto di riferimento per i lunghi viaggi, proprio lì è nato un primo nucleo abitativo che poi nel tempo si è sviluppato. Non lontano questo punto cardine, sono stati ritrovati durante alcuni scavi degli anni '80, resti di una villa rustica datata I sec d.C. e sarebbe stata abitata fino al V sec., ciò ci potrebbe dimostrare come fin dall'antichità quel luogo fosse punto di riferimento della geografia vicentina.

Si riscontra la presenza dei Bissari dal 1207 fino a metà XIX secolo, con l'estinguersi della famiglia. Il primo documento che attesta la presenza della famiglia nel vicentino risale al 1168 in cui, tra i testimoni di questo documento legale, compare Olderico di Bertaldo Bissario. La rilevanza sociale della famiglia, che è cresciuta nel tempo, è testimoniata dall'ubicazione della residenza cittadina, situata nel Peronio, oggi piazza dei Signori. Questa residenza si trovava proprio nel centro politico ed economico della città di Vicenza, oggi quest'area coincide con la Basilica Palladiana. Il complesso fu acquistato dal Comune di Vicenza nel 1220 destinandolo come residenza del podestà, mentre pochi anni dopo, nel 1226, acquisì anche la

---

<sup>2</sup> Archivio diocesano di Vicenza; Documenti sullo stato della chiesa di Sovizzo (VI).

torre, che svetta ancora adesso nella piazza: la Torre Bissara. La famiglia si spostò poi in quella che è ancora l'attuale residenza in Corso Andrea Palladio, vicino a Porta Castello. I Bissari, che non appoggiavano gli Ezzelini, si dedicarono più all'acquisizione di beni nel territorio che all'attività politica. Fu nel 1207 che Vito e Gualdinello Bissari acquistarono dai canonici della cattedrale di Vicenza il feudo di Sovizzo, ottenendone contestualmente l'investitura da parte del vescovo. Il patrimonio di Sovizzo fu gestito dai due fratelli fino all'acquisto da parte di Gualdinello di Gualdinello, nel 1265, del feudo vescovile di Costa Fabrica, ribattezzata Costabissara, ricevuto da Bartolomeo da Breganze. In questa località, si concentrarono le attività del ramo di Gualdinello, mentre nell'area di Sovizzo quelle del ramo di Vito. Curioso ciò che successe sul finire del Duecento: Giacomo di Gualdinello, esponente della famiglia, frate domenicano e vicario della chiesa di Santa Corona, fu nominato vescovo della città. Papa Bonifacio VIII, contrario a questa scelta aveva designato un proprio vescovo, ebbe così origine uno scisma cittadino che si ricompose nel momento in cui il Bissari rinunciò alla carica. Per tutto il XIV secolo e nei successivi i Bissari coprirono incarichi comunali, e furono annoverati tra i membri dei collegi di notai e giudici. Ultimo erede della famiglia fu Girolamo Enrico Sforza Bissari. Quando morì, nel 1859, l'ingente patrimonio di famiglia a Costabissara e in altre località fu diviso: il castello di Costabissara fu ereditato da Guardino Colleoni, mentre la villa, oggi villa San Carlo, passò ad Antonio Biego di Vicenza. Altri beni furono infine divisi tra Teresa Dal Bovo Brognoligo, Francesca Bonacossi e Gabriella Bissari vedova Thiene.

Per quel che riguarda Sovizzo la villa fu acquistata dalla famiglia Sale, poi subentrarono la famiglia Mocenigo e infine la famiglia Curti che la abita ancora oggi. La Villa presenta un corpo centrale di fine XVI secolo, tutto il complesso, scuderie comprese, subì diversi ammodernamenti fino al XX secolo. Lungo il viale d'entrata sono collocate statue della bottega del Marinali. A causa di uno degli ultimi eventi atmosferici avversi (2021), una statua è stata travolta da alcuni rami, spezzati dal vento, degli alberi secolari che popolano il grande parco. Oggi la villa, riconosciuta come dimora storica, è utilizzata come luogo per eventi e bed and breakfast. La famiglia Curti collabora ancora con il paese, presiedendo la fondazione che gestisce la scuola materna e prestando la Villa per occasionali eventi parrocchiali o per associazioni del territorio.

Protagonista d'inizio Novecento fu Giovanni Curti, detto *El barba* (fig. 10). Egli fu un appassionato studioso, ricercatore di storia antica e collezionista di opere antiche. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento, durante le sue esplorazioni nel territorio sovizzese, ebbe la fortuna di

imbattersi in diversi depositi longobardi, vicino alla chiesa di San Daniele, in un'area chiamata "le battaglie" e vicino alla propria villa, attorno alla chiesa del Piano. Queste indagini di scavo, che non sono purtroppo state documentate, permisero al sig. Curti di recuperare diversi reperti, probabilmente databili al primo periodo longobardo. La collezione, che durante la guerra era stata spostata a Milano, ora si trova presso il Museo Civico di Vicenza con il nome di *collezione Curti*. La sua passione verso l'antico si evince anche dalla costruzione, che commissionò negli anni Venti, di un teatro in stile classico, proprio davanti alla facciata della chiesa Santa Maria Assunta. Questo piccolo teatro è corredato da copie di statue in stile antico ma anche da sarcofagi che potrebbero essere originali di epoca tardo romana. Sempre negli anni Venti ampliò la villa e aggiunse nell'ala destra una parte in stile neogotico.





## La chiesa Madonna del Carmine di San Daniele

San Daniele è una piccola frazione di Sovizzo che negli anni si è sviluppata attorno alla chiesa che la caratterizza (fig. 5). La frazione è ormai legata al paese principale, ma l'identità dei contradaiooli è molto forte. La chiesa, che i paesani chiamano “*ceseta*” (chiesetta), è dedicata alla Madonna del Carmine, tuttavia tutti la definiscono come la chiesa di San Daniele.

La soprintendenza archeologica delle belle arti e paesaggio per le provincie di Verona, Rovigo e Vicenza iscrive la chiesa tra le opere soggette di vincolo architettonico, registrandola come chiesa quattrocentesca con il provvedimento 01/04/1927.

La chiesetta riporta su una pietra della facciata, oggi quasi illeggibile, la data 1497 (1495?), ma documenti la fanno risalire almeno al 1444. La chiesa sorge vicino a un edificio, oggi adibito ad abitazione privata, che un tempo fu il convento che accoglieva i frati. Si trova scritto in alcuni articoli che il convento sarebbe stato fondato sotto il vicario e priore generale fra Cristoforo di Giustinopoli nel 1489. Altre notizie indicano che il piccolo monastero di San Daniele nel 1542 dipendesse dal più importante convento di Monte Berico e che sarebbe stato fondato dai fratelli Pier Francesco e Giacomo Bissari, parenti di qualche religioso appartenente all'Osservanza dei Servi di Maria, membri della famiglia Bissari, signori di Sovizzo<sup>3</sup>.

I Servi di Maria si trovano nel territorio vicentino fin dalla prima metà del Quattrocento. Sappiamo che l'ordine dei Servi di Maria si stabilì nel vicentino a seguito della fondazione della congregazione dell'“Osservanza” che avvenne nel 1430. Questa congregazione, costola dell'ordine legato al convento di Monte Senario, nonostante vantasse una notevole autonomia, rimase sempre interna all'ordine stesso. Nel 1570 l'Osservanza perse la sua autonomia, per ritornare nell'Ordine. L'immagine simbolo della congregazione dei Servi di Maria è la Vergine che protegge i frati fondatori della congregazione tramite il suo grande mantello. Nell'affresco della seconda metà del Quattrocento, collocato nel Convento della Ss.ma Annunziata di Firenze, vediamo la *Mater Misericordiae* che raccoglie sotto il suo manto due gruppi di fedeli, uno a destra di sette uomini e l'altro a sinistra di sei. Il tipo iconografico riflette il particolare momento storico dell'Ordine: i due gruppi sono dei frati, essi rappresentano i frati cosiddetti “conventuali” e i frati dell'Osservanza. I primi si riallacciano direttamente ai sette fondatori dell'Ordine; quelli dell'Osservanza, invece secondo lo scrittore

---

<sup>3</sup> Articoli conservati presso l'archivio del Santuario di Monte Berico.

fiorentino fra Paolo Attavanti avrebbero avuto origine da sei eremiti. La congregazione dell'Osservanza conoscerà proprio i principali sviluppi a nord dell'appennino settentrionale, nella zona emiliano-romagnola, lombarda e veneta. L'immagine prima descritta richiama fortemente quella della Madonna di Monte Berico, che con il suo manto protegge i fedeli in adorazione. Infatti, nel 1435 i frati osservanti si insediarono a Monte Berico, Vicenza, chiamati dalla comunità civile a sostituire i frati di Santa Brigida già presenti dal 1428. Il Codice del 1430 fa luce sulla motivazione della costruzione del Santuario: una pestilenza aveva sconvolto la città berica e il territorio, per quasi un quarto di secolo, la Madonna apparendo a una contadina, chiese una costruzione sul Monte come condizione per la salvezza. Lo stesso Codice fa chiarezza sui fatti prodigiosi avvenuti nel periodo tra il 1426 e il 1428 e quelli che avvennero ancora nel 1430. Il Comune di Vicenza costruì il Santuario in seguito alle apparizioni della Vergine a Vincenza Pasini, che avvennero appunto nel 1426 e nel 1428. Donna Vincenza era originaria del paese di Sovizzo, una lapide infatti ne segna la casa natale, che si trova non lontana dalla chiesa di Sovizzo al Piano. Figlia di contadini ebbe le due apparizioni mentre si recava dal marito che lavorava la vigna e un piccolo campo nelle vicinanze dove si trova ora il santuario. Notiamo come un filo diretto lega Sovizzo al Santuario che ancora oggi è gestito dai Servi di Maria.

## **San Daniele nel tempo**

Nell'archivio diocesano di Vicenza sono conservati alcuni documenti sullo stato delle chiese di Sovizzo, in un inventario del 1771 troviamo descritto che San Daniele è un ex conventino, oratorio pubblico ma di proprietà della famiglia Cerchiari, che la chiesa ha tre altari, il maggiore dedicato alla Beata Vergine del Carmelo, che è la patrona, e i laterali uno a destra titolato al Crocifisso con mensa di pietra, l'altro a San Daniele. Nel 1829 la chiesa è di proprietà del sig. Girolamo Cegan. Ancora nel 1865 il Vescovo scrive al Parroco e ai fabbricieri di Sovizzo in merito alla richiesta di restaurare la chiesa di San Daniele.

Presso l'archivio storico di Roma dell'ordine dei Servi di Maria è conservato un censimento dei conventi della Marca Trevigiana, Venezia, Mantova, Genova e Napoli dell'anno 1650. Il piccolo convento di San Daniele è visitato da alcuni frati per redigere una ricognizione dei beni. Oltre che conteggiare le spese annuali per medico, barbiere e lavandaia, le entrate e i

debiti con il principe della Serenissima, la conta di un religioso e del suo servo, abbiamo una breve descrizione:

*Due frati, Fra Prospero Gio Batto e Fra Vincenzo Bocesini Priore di Vicenza, ci dicono: Convento dei Servi situato nella Villa di Sovizzo Diocesi Vicentina, la cui Chiesa è intitolata a Daniele situata nella strada pubblica nella contrada nominata medesimamente: San Daniele lontana dalla Parrocchiale un miglio in circa, ha però molte case vicine, che sono quelle dell'istessa contrada. Questa Chiesa è stata fabricata l'anno 1495 a dì 4 marzo quanto si vede in una pietra di marmo scolpita nella facciata della medema Chiesa, il sito di questa fu dato alla religione dall'istessa Comunità di Sovizzo come da un istromento publico chiaramente si scorge, fatto l'anno 1478 a dì 28 ottobre. La detta Chiesa fabricata in un sol corso cioè tesiza (?) collone [senza colonne (?)], tutto però all'antica, et in esse vi sono tre altari.*

*Il monastero ha quattro habitationi religiosi con tutte l'altre che si ricercano alla villa specialmente: un cortilo tutto serato di muro, ci habita al presente un prè sacerdote che è priore, cosi uno secolare suo servo e questo mancanza de conventi il prè priore si chiama il Pre Prospero Gioan Benedetti da Vicenza et il servo Giovanni da Sovizzo (fig. 6).*

Questo prezioso documento, che fotografa la chiesa di San Daniele qualche anno prima che i Servi di Maria lasciassero il convento, ci dice che la chiesa è dedicata a San Daniele, non alla Madonna del Carmine, che nel convento vivono due frati, di cui uno è il servo dell'altro. Il convento è circondato da una contrada che ne prende il nome. È citata la pietra che riporterebbe la data di edificazione della chiesa: 1495 (anziché 1497), ed è precisata anche la data 4 marzo. Nel 1478 invece la comunità di Sovizzo avrebbe donato lo spazio all'ordine stesso secondo un documento pubblico. Dell'interno della chiesa è descritto: con una sola navata, senza colonne, all'antica e con tre altari, com'è la composizione attuale.

Papa Innocenzo X, nel 1652, con la costituzione *Instaurandae regularis disciplinae*, impone una riforma forzata a tutti gli ordini religiosi. Per i Servi di Maria ciò comporta la soppressione di 102 conventi su 262 allora esistenti. Le fonti dicono che il Convento fu chiuso nel 1657 dalla Repubblica Serenissima con il consenso della Santa Sede, infatti, un documento del 22 ottobre 1652<sup>4</sup> dice che il Conventino di Savizzo (Sovizzo), assieme, tra gli altri, a quello di Mestre, Este, Soave, è tra quelli scelti dal Reverendo Padre per essere soppresso nel territorio della Marca Trevisana. Marca Trevisana che nel 1493 elencava tra i

---

<sup>4</sup> Archivio del Santuario di Monte Berico (VI)

primi conventi dei Servi di Maria acquisiti dopo la sua istituzione nel 1478, proprio il convento di San Daniele. Nel documento di vendita, redatto per ordine del *Reverendissimo Monsignor Carlo Carafa Nontio Apostolico nel serenissimo Dominio, specialmente delegato dalla Santità di N. S. Papa Alessandro VII*, notiamo come la prima parte sia in stampa, mentre la seconda scritta a penna, il documento fu quindi redatto uguale per tutti i piccoli conventi che furono soppressi e poi integrato con la descrizione dei beni di questi. Dal documento non troviamo riferimenti specifici della chiesa di San Daniele, perché proprio nello stesso, che porta la data 8 luglio 1656, è riportato:

*[...]Con dichiarazione, che la Chiesa, Sacrestia, Campanile, Cemitero & altri luoghi Sacri, che vi fossero, non s'intendono compresi in questa vendita.*

*Con libertà però al Compratore & sui Successori di poterla far affittare da Preti Secolari, purché siano approvati dall'Ordinario.*

*Et l'obbligo al Comprator, & Successori di mantenere la Chiesa, & altro sempre in conzo, e colm, & provvista di tutte le cose necessarie al culto Divino, appresso le Sacre Suppellettili, che per inventario gli saranno consegnate.*(fig. 37-38).

Durante le due guerre la chiesetta fu sia rifugio per alcuni soldati sia nascondiglio per le provviste di chi ci abitava accanto. Sono state ritrovate anche delle lettere nascoste nell'altare scritte da soldati italiani durante la prima guerra mondiale. La corrispondenza sembra che avvenisse tra due fratelli entrambi alle armi, ora il loro stato è frammentato<sup>5</sup>.

La chiesa di San Daniele è a navata unica, dalla tipica forma a capanna. La zona absidale culmina con una volta a crociera (fig. 7). La luce naturale proviene da tre punti: un rosone collocato sopra al portale, e ai lati, una per ciascuno, due finestre. Le vetrate presentano decorazioni geometriche (fig. 28). All'interno, in alto a destra, è elevato senza scala di accesso un pulpito di legno. La chiesa si presenta con tre altari: due ai lati e uno centrale (fig. 9). Gli altari posti ai due lati sono opere di fine Seicento, le due tele invece sono di recente realizzazione (1990). Sull'altare di sinistra, è inserita la tela che raffigura San Daniele nella fossa tra i leoni (fig.29), chiaro riferimento al nome che porta la chiesa, anche se la dedicazione ricordiamo è alla Madonna del Carmine. La struttura dell'altare è monocroma, bianca. L'altare di destra ripropone le stesse dimensioni dell'omologo di sinistra, lo spazio riservato alla tela, qui una crocifissione con Maria e Maria Maddalena, è il medesimo. Se la

---

<sup>5</sup> Nota: Le lettere, trovate dalla famiglia che custodisce la chiesa, sono attualmente da me conservate.

composizione si rispecchia, le proporzioni cambiano, la sommità, dove i punti più alti sono raggiunti dalle statue per entrambi gli altari, coincide. L'altare di destra (fig. 30) conserva un'iscrizione che lo indica dedicato in suffragio ai defunti: "defunctorum suffragio religionis cultui sacellum porro antiquatum redempt. deum adorantes valerius. et io. de co.bus bisariisi restituere ano MDCXIC", potremmo tradurre: "altare posto per il culto in suffragio dei defunti, in sostituzione di quello antico, da Valerio e io (Giovanni) conte Bissari restituito nell'anno 1691", mentre quello di sinistra è anepigrafo. Si nota subito, non solo dall'eccellente stato conservativo, che le tele presenti non possono risalire alla stessa epoca della struttura degli altari, sarebbe lecito pensare che queste possano essere delle copie di quelle originali. Sappiamo anche che i dipinti furono commissionati dalla parrocchia di Sovizzo in occasione dell'ultimo restauro, negli anni Novanta, e che sono opera della pittrice Annamaria Trevisan. L'artista che vive a Cologna Veneta (VR), si è formata a Venezia con gli spazialisti Bacci, Pizzinato e Morandis, in seguito ha completato i suoi studi presso la Facoltà di Psicologia di Padova. Ha insegnato a lungo materie artistiche, affermandosi come ritrattista, ambito in cui sa coniugare abilità tecnica e spirito empatico. Negli anni '90 si è dedicata allo studio e alla copia dell'antico, ha aperto un suo atelier a Vicenza e collabora con il mondo del cinema e della scenografia. Tra le sue opere più importanti, tra le tante di arte sacra, cito le sei tele raffiguranti i Misteri della Luce a Santa Maria degli Angeli a Roma e il ciclo pittorico che illustra il Credo presso la chiesa Regina Pacis di Milano progettata da Monsignore Vigorelli. Queste opere citate sono sensibilmente posteriori le nostre tele, lo possiamo notare anche dallo stile. Trevisan riferisce di aver eseguito le due tele di San Daniele su indicazione della parrocchia committente e di essersi ispirata per la crocifissione ad Annibale Carracci, mentre per il san Daniele nella fossa tra i leoni a un artista che ha lavorato nel Settecento tra Vienna e Verona: Cristoforo Unterperger (1732-1798), notiamo la somiglianza tra il S. Ponziano tra i leoni di Unterperger (fig. 31) e il San Daniele (fig. 29). Possiamo quindi escludere definitivamente che le tele presenti siano copie di quelle originali. Alcuni contradaioli riferiscono che fu suggerito alla pittrice di ispirarsi anche a una pala conservata alle Gallerie dell'Accademia a Venezia del Guercino, con rappresentato sempre il profeta Daniele tra i leoni, io ho trovato sempre nelle Gallerie veneziane, esposta nel rinnovato allestimento un San Daniele tra i leoni di Pietro da Cortona (1663-1664) (fig. 32). Una foto amatoriale scattata nella fine degli anni settanta dell'interno della chiesa, in occasione della festa della Madonna del Carmine nella seconda settimana di luglio, ci fa vedere come prima delle nuove tele della Trevisan fossero state collocate due tende e, davanti a queste, due quadri che rappresentano santi. A sinistra probabilmente San Giuseppe, a destra forse San Domenico.

Per risalire alle tele originali, che si narrano trafugate probabilmente negli anni 50, possiamo per quel poco di comprensibile, aiutarci con questa foto che rappresenta il comm. Giovanni Curti nella chiesa, seduto con le spalle all'altare, scattata nel 1940 (fig. 10). L'altare di destra si capisce che ha nel dossale una crocifissione, la croce si nota che è molto allungata, con il braccio orizzontale posto molto in alto, attorno alla croce sembrerebbero esserci due figure (Maria e Maddalena? Maria e San Giovanni?). L'altare di sinistra invece è di più enigmatica decifrazione, si percepisce un colore più chiaro in alto per il cielo, e una V più scura in basso. Secondo alcuni contradaioli, le opere originali presentavano lo stesso soggetto delle tele ora esposte, quindi un San Daniele nella fossa tra i leoni e una Crocifissione con Maria e San Giovanni. Le opere della pittrice Trevisan si presenterebbero però con un ingentilimento dei volti delle figure, soprattutto per il Profeta Daniele. La Trevisan avrebbe quindi rispettato la richiesta della Parrocchia di realizzare due tele con le iconografie originali. Sempre secondo alcuni contradaioli le tele non sarebbero state rubate, ma recuperate dai proprietari, la famiglia Curti, interpellati i discendenti di questa famiglia non hanno informazioni a riguardo delle opere originali.

Aristide Dani, in *Sovizzo e le sue genti*, attingendo dallo storico Giovanni Mantese scrive “*il 23 marzo 1675 fu stipulato l'accordo per la realizzazione dell'altare con m<sup>o</sup> Domenico e Federico Merlo scultori di Vicenza, con la presentia et de consenso di d. Carlo loro Padre*”, e aggiunge che il 23 giugno 1680 si contarono trenta ducati al sig. Domenico e fratelli Merlo scultori in Vicenza [...] a conto dell'altare maggiore fatto nella chiesa Parrocchiale Santa Maria Annunziata. Dani crede che, a giudicare dallo stile l'altare di destra di San Daniele, si possa ritenere anch'esso opera dei due fratelli Merlo per le architetture, e Pietro Cavaliere per le sculture. Secondo Mario Saccardo le quattro statue e i due angioletti sarebbero da attribuire a Federico e Domenico, e non a Giovanni Merlo la cui produzione artistica si colloca a livello più alto. Mentre riconduce l'altare di sinistra interamente a Pietro Cavaliere e lo daterebbe una decina, o poco più, di anni prima. La diversità dei due altari è evidente: a livello formale notiamo subito a un primo sguardo che il primo di sinistra è completamente monocromo (eccetto la tela) e le colonne sono più alte. L'altezza però dei due altari è la medesima, infatti, il piano della mensa è posto sempre alla stessa altezza e le sculture collocate sulla sommità li pareggiano. Nello specifico l'altare di destra, policromo, sembra di grandezza minore, ma la statua posta sulla sommità lo porta alla stessa altezza del compagno di sinistra. Questa statua presenta un uomo con il braccio destro alzato verso il cielo e il sinistro che regge la veste, Dani non sa identificare chi rappresenti, è mia opinione che si tratti di Cristo Risorto, infatti, se l'altare è stato costruito in suffragio dei defunti, è corretto pensare che sia collocata

sull'estremità la figura del Cristo Risorto, che ricorda proprio come dopo la vita terrena ci sia la vita eterna, la morte in croce, rappresentata nel dossale, non è la fine di Cristo ma momento necessario per la sua risurrezione.

Il pavimento della chiesetta è in mattoni rossi (fig.27), è posato a spina di pesce, le due diagonali s'incontrano al centro della chiesa, indicando il cammino da compiere al fedele che lo porta presso l'altare. Le mattonelle sono molto consumate, il piano del pavimento non sembra sia stato rialzato a giudicare dall'altezza rispetto al portale d'entrata e alla botola davanti all'altare; tutti questi dati ci fanno pensare che il pavimento possa essere originale o comunque molto antico. La botola collocata ai piedi dell'altare, che rispetto a essa è rialzato di uno scalino, è l'accesso della probabile camera sepolcrale dei frati del convento. Questa piccolo ambiente ha custodito anche i resti delle sepolture, riesumate, dell'area cimiteriale che sorgeva tra la chiesa e il convento. Per un breve periodo furono anche conservati i resti dei militi ignoti che sono stati poi trasferiti presso l'ossario di Sovizzo. Sulla parte absidale, sul retro dell'altare principale che accoglie la statua della Madonna del Carmine, il pavimento posato è sempre in mattone, la posa, però non è più a lisca di pesce ma a cassero, in questa zona la superficie sembra ancor più consumata, ciò potrebbe essere indizio che il pavimento sia più antico. Rimanendo sulla parte absidale notiamo la presenza sulla parete di destra di una porta murata (fig.34), che portava direttamente nella cella campanaria, sull'architrave di questa, dalla parte del campanile, sembra segnata una data in numeri romani, che mi risulta purtroppo incomprensibile a causa del cattivo stato conservativo. Dalla stessa cella campanaria si apre una porta (fig. 35), con grandi segni di cardini che serve per accedere a un vestibolo, che a sua volta permette l'accesso al retro destro dell'abside. Questi segni di usci murati e di cardini sono sicuramente indizi di un ammodernamento, avvenuto in un tempo non recente, dell'edificio. La mia ipotesi è che la porta murata portasse dall'abside alla cella campanaria, e che da questa si uscisse direttamente nel giardino (o cimitero) attraverso la porta con i grossi cardini che si apre sulla parete contigua a sinistra. Dopo la chiusura del conventino, con il riappropriarsi della chiesa da parte della famiglia Bissari, che la ammodernarono con il nuovo altare dedicato al suffragio dei defunti, forse si fece fare anche un ampliamento, con la creazione di un vestibolo, per le necessità del prete, dietro il campanile. Fu aperta una nuova porta tra abside e vestibolo, chiusa quella che portava al campanile e aperta una nuova per uscire dal campanile (fig. 36) proprio di fronte a quella murata (fig. 34). L'apertura tra la cella campanaria e il vestibolo è molto profonda, lungo lo stipite corre una scanalatura a circa 5 cm dall'interno, con funzione decorativa, la parte che da sul vestibolo è murata e non se ne apprezza la cornice. A due terzi dell'altezza, sempre verso

il vestibolo, si notano due inserti in metallo, ai due lati, e solo su uno, quello più prossimo all'abside, due scanalature, ravvicinate e parallele, più profonde verso l'interno dello stipite e meno verso l'esterno, queste scanalature non sono dovute a usura ma sembrano degli spazi apposti per bloccare dei ganci, ganci di una porta che doveva essere ben robusta visto i segni, necessaria se portava verso l'esterno ma inutile o almeno di ostacolo se solo fosse stata una porta che dividesse i due vani.

Nella cella campanaria, dove scendono le corde per suonare a mano le campane, quindi vi è una porta che accede all'esterno, proprio di fronte alla porta murata (fig. 36). Un altro segno di una probabile apertura poi murata (fig.28), è evidente nella parete di sinistra della navata a un'altezza di 2 m circa, una fila di mattoncini crea una sagoma ad arco che emerge dalla parete bianca. Questa sagoma ci fa pensare a un portale lì posto, la sua grandezza esclude si trattasse di un'entrata secondaria, forse murata dopo l'apertura dell'attuale accesso. Tutte queste considerazioni ci portano a credere che la chiesa sia stata rimaneggiata più volte, anche nella sua struttura principale, forse un tempo era più ridotta, concentrata sulla parte absidale. Non è da escludere che la sagoma di mattoni non sia stata utilizzata invece per rafforzare la parete e che quindi non sia indizio di un'apertura poi murata. La scritta che compare sulla facciata principale 1497 (oggi non facilmente identificabile) ci indica quindi la data della costruzione della chiesa così come la vediamo ora, forse solo il vestibolo a fianco della cella campanaria è stato aggiunto in seguito. Escludo che diversamente da com'è avvenuto presso Santa Maria del Cengio a Isola Vicentina, il portale sia stato spostato da laterale a centrale, poiché le dimensioni non coinciderebbero.

San Daniele conserva il reliquario del Velo di Maria (fig.27) che potrebbe risalire al XIX secolo, forse è anche più recente a giudicare dai colori vivi e moderni della decorazione interna. Nel retro, all'interno, è presente un sigillo che preserva la piccola reliquia, ma non è riconoscibile il significato dello stampo impresso. È probabilmente più antico il calice (fig.26) in dotazione della chiesetta, si può accostare, per le decorazioni filiformi e nastriformi incise a bulino, al calice presente presso il Duomo di Montagnana (PD) che è fatto risalire alla fine del Cinquecento, di entrambi i calici si può affermare che la coppa sia stata sostituita nel tempo<sup>6</sup>.

Costuditi all'interno della chiesa abbiamo la campana maggiore e il crocefisso ligneo (fig. 28). La campana, che ancora suona grazie al tiro manuale della corda, sarebbe la più antica conservata in paese, poiché risalirebbe a prima del 1661. Del Crocefisso ligneo riporto una

---

<sup>6</sup> Pag. 9 Cogo, Dal Prà (2002); I tesori del duomo.



nota del restauratore Gianni Cariolato di Sovizzo, che nel 1994 ha restaurato l'opera, la nota è inserita nel volume "Conoscere Sovizzo", è particolarmente interessante la parte in cui descrive come ha proceduto per il restauro:

*Il crocifisso è composto di un Cristo policromo del XVI secolo e da una croce nera di legno di epoca più tarda (1659).*

*La struttura del Cristo induce a ritenere che l'autore sia stato un artigiano proveniente dalle valli del Nord, luoghi ove ora ancora i nostri giorni viene tramandata l'arte dello scolpire il legno. Probabilmente si tratta di un artigiano artista itinerante, come molti erano in quei tempi i quali, come in questo caso, terminavano le loro opere senza firmarle.*

*Ecco perché oggi in molte chiese si possono ammirare di questi capolavori senza però conoscerne l'autore.*

*Il Cristo di San Daniele ha subito nel tempo vari restauri, diverse sovrapposizioni di colore e alcune mutilazioni.*

*Per rimediare a queste ultime nel 1800 furono rifatte le mani, purtroppo in modo assai infelice.*

*È per questo motivo che in occasione dell'attuale restauro inizialmente era stata preventivata una ricostruzione più soddisfacente delle mani.*

*In un secondo tempo si è ritenuto invece di abbandonare questa soluzione per rispettare il più possibile gli interventi storici come testimonianza e segno che la popolazione dei fedeli, allora come adesso aveva a cuore il Cristo.*

*Si è pensato piuttosto di fare cosa buona ridando al Cristo tutta la tragicità originale che l'ignoto artista seppe abilmente ricavare da un semplice tronco di legno.*

*Aggiungo qualche nota tecnica: Crocifisso policromo del XVI secolo di legno con croce nera costruita in epoca più tarda datata 1659 e su scritto Guido Bissar, allora proprietario della chiesa di San Daniele e del territorio. Notare la bellezza del perizoma aderente al corpo, la qualità della scultura esile e sottile caratteristica del XVI secolo.*

*Il Cristo è stato dipinto con colori all'acqua fatti con terre naturali e con vegetali, macinate a pietra.*

*Il restauro ha avuto cinque interventi nell'ordine:*

1. *Pulitura, tolti sette strati di colore (olio tempere colori e calce) ed è stata fatta con mezzi meccanici (bisturi) e solventi a base di acetone, alcool, acqua distillata e petrolio.*
2. *Consolidamento delle parti lignee ricostruzione del 50% dei capelli e dell'80% della corona di spine, rifatte le dita del piede destro e la parte alta della croce, e infine si è provveduto a consolidare la parte pittorica primitiva con resina (Paraloid).*
3. *Stuccatura con solfato di calce mescolato a colla di ossa di coniglio e carteggiatura.*
4. *Ritocco pittorico con tempere all'acqua velature con gomma arabica e terre naturali, si è intervenuti in modo discreto e solo dove era necessario per l'armonia dell'opera.*
5. *Verniciatura con vernice Retuché 50% e vernice Mat 50% (la prima vernice lucida è molto trasparente ed è protettiva, la seconda opaca a base di cera e serve ad attenuare la lucentezza della prima, dando all'opera la realtà dell'incarnato) e per ultimo ritocco finale con cera d'api diluita in acqua raggia.<sup>7</sup>*

Il crocifisso è sicuramente un'opera da collocarsi non più tardi del XVI secolo, anzi, considerando la rigidità del perizoma sorretto da un grosso e altrettanto rigido nodo, le membra affusolate, la linea alta della vita, il viso asciutto, i capelli attorcigliati fissamente, possiamo anche ipotizzare a una collocazione cronologica anche precedente. Le caratteristiche dello stile fanno pensare a un intagliatore di discrete capacità, forse anche di maestria locale. Si può paragonare ai crocifissi quattrocenteschi esposti ne *L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello* al museo diocesano di Padova, spingendoci fino al confronto del perizoma, accostato per rigidità delle pieghe e simmetria al *Crocifisso* di Polverara (Padova), presso la chiesa di San Fidenzio, attribuito a un maestro Trecentesco<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Albino Michelin 1990. Conoscere Sovizzo. Fascicolo 3°.

<sup>8</sup> [https://www.diocesipadova.it/wp-content/uploads/2016/06/03\\_sintesi\\_.pdf](https://www.diocesipadova.it/wp-content/uploads/2016/06/03_sintesi_.pdf)

## L'altare maggiore

L'altare maggiore (fig.11) è formato da una mensa in pietra e un dossale di legno, nella nicchia è contenuta una statua di legno della Madonna del Carmine. Il tabernacolo posto sulla mensa è stato sicuramente collocato in epoca successiva e deve provenire da qualche altra chiesa del paese. Nella parte laterale dell'altare è incisa una data: die 26 aprilis MDCXXXIX 1639 (fig.14), che indicherebbe la data della consacrazione dello stesso. Non abbiamo indicazioni sull'autore di quest'altare ma possiamo provare a circoscrivere un ambito in cui collocarlo. Per la committenza possiamo identificarla più facilmente nella famiglia Bissari che restavano comunque i titolari della chiesa e che sono ritornati di nuovo amministratori con la chiusura del conventino, più che i frati stessi, poiché a metà Seicento erano solo due quelli presenti. Il materiale povero però del dossale, a differenza dei due altari laterali, può esserci d'indizio sul fatto che quando è stato costruito non ci fosse ancora la voglia di rimettere a nuovo la chiesetta, ma una necessità di rendere più dignitoso quest'altare sicuramente oggetto di devozione popolare. La struttura s'inserisce bene nella zona absidale, proporzionato nelle dimensioni, si sviluppa in altezza. La mensa poggia su una base rialzata di due gradini, il paliotto è in legno, una cornice corre attorno ad esso, ai due lati sono scolpiti sempre in legno due putti che poggiano su piedistalli, questi tengono fermo, con le due mani, un lembo di stoffa che sembra continuare dietro di loro, le ali seguono la struttura e si sviluppano verso l'alto, sopra alla testa sembra essere scolpito un grappolo d'uva. Al centro un pannello rosso in legno è decorato con motivi floreali sempre in legno ma dorati che incorniciano un *sacro cuore* inscritto in un cerchio a raggiera. Il dossale, sempre in legno, si può dividere in quattro registri: lo zoccolo, dove i due piedistalli alla base delle colonne sono decorati con una finta cornice a volute; la parte centrale del dossale conserva in una nicchia la statua della Vergine del Carmelo, ai lati due colonne con fini scanalature, dipinte di color antracite, terminano con capitelli decorati con elaborate volute in stile composito. Sdraiati sopra la nicchia due angioletti sono in adorazione con le mani giunte. Le due colonne sorreggono un timpano; alla base di esso corre una decorazione con foglie di vite e ai due lati *pendono* alcuni grappoli. Nel timpano, cavalcioni su due volute, due putti, in posizione simmetrica tra loro, sorreggono assieme delle foglie. Sopra al timpano, semisdraiati due angeli, adulti, disposti simmetricamente anch'essi, sembrano essere i custodi dell'altare; ai loro lati e sulla sommità poggiano cinque vasi. La nicchia conserva una Madonna con Bambino nell'iconografia della

Madonna del Carmine, cui è dedicata la chiesa, anch'essa è in legno e veste una sontuosa veste dorata. Questa statua rientra tra le Madonne devozionali cosiddette “*vestite*”.

## Le Madonne vestite

La Madonna del Carmine (fig.12) è un esempio di “*Madonna vestita*” che si diffuse ampiamente nel territorio veneto tra i secoli XIV e XIX. Non è l'unico esempio nel territorio sovizzese, infatti, ne troviamo una statua simile nella chiesa di San Bartolomeo a Montemezzo, con caratteristiche affini che le rendono probabilmente coeve.

Le Madonne vestite, caratteristica della pietà popolare, sono un tipo iconografico della Vergine Maria che può presentarsi sola o con il Gesù Bambino. La struttura della statua, sempre in materiale povero, spesso non è mai completamente definita: il viso, il petto, le braccia e i piedi sono vero somiglianti, mentre il resto del corpo normalmente non è definito, ma si risolve in un blocco unico non lavorato, di legno, di paglia o anche di carta pesta. A dare forma alla statua, che può presentarsi anche a grandezza naturale, sono le vesti. Queste vesti sono molto spesso di sontuosi tessuti con colori sgargianti a sottolineare la regalità della figura rappresentata. Si ritiene che l'origine di questa straordinaria diffusione sia legata alla tradizione ispano- americana, ma in realtà questi simulacri si ritrovano anche in aree geografiche esenti dall'influenza spagnola come fu l'area veneta<sup>9</sup>.

La semplicità di queste statue e la leggerezza della struttura le hanno rese ideali per la devozione popolare, in particolare adatte per le processioni lungo le vie del paese durante le feste patronali. Fino a pochi anni fa, lo conferma, era uso portare in processione, lungo le vie della contrada di San Daniele, in occasione della festa patronale il 16 luglio, la statua della Madonna sorretta dai contradaioi. La tradizione si è interrotta a causa delle condizioni delicate della statua che meriterebbe sicuramente un intervento conservativo.

La Madonna del Carmelo è tra le più diffuse “Madonne vestite” sia nell'Italia meridionale sia nel Sudamerica, la sua devozione si fonda sull'abito, chiamato anche scapolare, che la Vergine avrebbe dato al carmelitano inglese, san Simone Stock, morto nel 1265, assicurando a chi lo avesse indossato protezione in questa vita e la liberazione dalla pena eterna.

---

<sup>9</sup> Pagnozzato 1993; Madonna della Laguna, simulacri “da vestire” dei secoli XIV-XIX.

Nell'iconografia tipica la Madonna del Carmine, oltre che sostenere il Bambino Gesù, tiene in mano, spesso in una riproduzione ridotta, lo scapolare.

La devozione popolare verso queste *Madonne vestite* ha permesso nel tempo la loro conservazione. La presa di posizione da parte della gerarchia ecclesiastica verso queste statue è invece più severa e critica, non è apprezzata la riduzione a “fantoccio” della Vergine ma vi si preferisce un'opera che sia più dignitosamente completa. Non è quindi scontato trovare sull'altare principale di una chiesa, seppur così modesta come quella di San Daniele, la collocazione di una *Madonna vestita*, ciò ci indica quindi la forte devozione da parte della comunità che la prega nella sua chiesetta. È da sottolineare che la statua oggi avrebbe bisogno d'interventi di restauro per consolidarla e valutare se potrà ancora assolvere le sue funzioni di statua processionale o se dovrà perdere una delle sue caratteristiche, a favore di una più sicura conservazione.

## **Il restauro degli anni novanta**

Comparando la foto scattata prima del restauro (fig. 8 e fig. 10) con quelle recenti, notiamo dove si è intervenuto. Sono stati dati nuovi intonaci per preservare dall'umidità le mura. La zona absidale è stata affrescata con un cielo azzurro chiaro e stelle dorate, una soluzione che ricorda le celebri volte della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi, oppure la collegiata di Santa Maria Assunta a Gimignano. I due altari laterali ospitano le due tele già citate al posto del tendaggio e dei due quadri. Anche il mobilio è stato rimodernato, sistemate le travi e cambiato l'altare, da uno in legno a uno in pietra. Nel 2000 la statua della Vergine del Carmelo cambia d'abito: il primo, in tessuto broccato di oro fino, fatto a mano, è sostituito da uno moderno sempre dorato eseguito da *Confezioni Ecclesiastiche Panarotto* di Montecchio Maggiore (VI). Il vecchio abito è ora ammirabile in una teca appesa alla parete absidale di sinistra, risalirebbe ai primi del Novecento ed è stato confezionato a mano (fig. 13).

## Il portale

Di particolare interesse artistico della Chiesa di San Daniele è il portale (fig. 15). La scritta sulla pietra nella facciata ci indica la data di costruzione dell'attuale forma della chiesa: 1497, ciò ci dà l'opportunità di poter datare l'opera. Il portale presenta decorazioni su entrambi gli stipiti e sull'architrave. La lunetta sopra l'architrave invece non contiene alcuna decorazione. La pietra tenera tendente al giallo è probabilmente di origine locale. Le parti più esposte sono quelle che rilevano maggiori danni dovuti dal tempo, mentre le parti interne sono le migliori conservate.

In *Sovizzo e le sue genti* si paragona il portale con quello della porta settentrionale di accesso alla chiesa di Santa Maria del Cengio a Isola Vicentina (fig. 25). La Chiesa che fa parte del convento gestito dal 1904 dai Servi di Maria ha subito nel tempo diversi ammodernamenti. Del XV secolo rimangono oggi visibili il portale e la statua della Madonna collocata sopra l'altare maggiore. La statua è attribuita allo scultore Girolamo da Vicenza e sarebbe datata attorno al 1490. Il portale era inizialmente collocato sulla facciata della chiesa, che per esigenze di spazio del convento, fu oscurata da una nuova costruzione. Il portale quindi fu riallocato sull'entrata settentrionale della chiesa. In pietra calcarea bianca è di forma semplice, la struttura è formata da un architrave che congiunge due montanti ornati da formelle floreali e iconografiche. Si può riconoscere a destra san Giovanni Battista (fig. 25.1) e a sinistra Cristo con il vessillo della croce. Al centro dell'architrave in un tondino una mano benedicente con tre dita richiama il mistero della Trinità, la mano risalta su una croce posta a sfondo e sembra unirsi per far parte di essa. Sull'architrave leggiamo la scritta Ave Maria Grazia Plena. Rispetto al nostro portale la decorazione che si presenta è più semplice, solo due sono le figure antropomorfe, in confronto alle cinque di San Daniele, in oltre, nella chiesa di Isola Vicentina troviamo delle decorazioni floreali al posto delle due protomi animali, leoni precisamente, che richiamano il Profeta nel portale sovizzese. Anche il motivo a clessidra della decorazione della chiesetta di San Daniele è più affusolata. A Isola Vicentina manca poi un rilievo come quello del Santo Profeta. Il portale, di chiara impronta quattrocentesca, deve essere stato commissionato, tra i vari ammodernamenti, dai frati della confraternita di San Salvatore che per tre secoli hanno gestito il convento dopo i Brigidini che rimasero fino al 1462.

Torniamo a San Daniele. Lungo tutto il portale sono presenti diverse immagini a rilievo, sulla parte esterna in basso delle conchiglie (fig.21), nei due tondi centrali un volto (fig.23) di frate a sinistra e un ramo di pianta sulla destra (fig.24), entrambi molto consumati, alla stessa altezza ma nella parte interna all'interno di due clipei due frati a mezzobusto con la tipica veste francescana (fig. 16 e fig. 18). Risalendo verso la sommità abbiamo sulla destra un angioletto di cui si scorge solo il viso e le due ali che lo incorniciano (fig.17.1), a sinistra invece è riproposta la conchiglia (fig.17), internamente ammiriamo due angioletti (fig.20 e 20.1), quello di sinistra è particolarmente vivace (fig.20.1), il viso è rivolto verso l'interno della chiesa e le ali si spostano con esso. Nei due angoli dell'architrave, dove si unisce ai due montanti, sono scolpiti due ruggenti leoni (fig. 20-20.1) dalla criniera spettinata, la bocca mostra i denti aguzzi, lo sguardo non è proprio di benvenuto, sembrano invece voler intimorire chi varca la porta; la forza di queste due figure è davvero prorompente, la vivacità della criniera mi ricorda i serpenti della capigliatura della Medusa di Caravaggio. La stessa vivacità potrebbe essere accostata a un rilievo che decora le pareti del portico di Casa Viario a Padova (fig.21), (via Tadi)<sup>10</sup>: attribuita a Vincenzo e Gian Matteo Grandi, attivi a Padova all'inizio del XVI secolo, l'opera, in pietra di Nanto, rappresenterebbe una scena d'ispirazione allegorica, probabilmente *Saturno che divora i suoi figli*, il dio del tempo e dei campi è rappresentato come un vecchio con la barba lunga e la fronte alta, praticamente calva, bilanciata da una fluente capigliatura che cade svolazzante sulla nuca.

Ritornando al nostro portale, all'esterno dei due leoni, sull'architrave, sono scolpiti due santi a mezzo busto, quello di sinistra sostiene una grande croce (fig.17), è molto rovinato ma per la veste e l'attributo possiamo identificarlo come San Francesco; la figura di destra (fig.17.1) è un altro frate con due attributi: la mano destra regge un ramo, credo un giglio più che una palma, la sinistra un libro, identifico quindi come Sant'Antonio da Padova. Sull'intradosso dell'architrave la figura meglio conservata è il Profeta Daniele (fig.19): nel clipeo il profeta indica il cartiglio che riporta la scritta *DAN PH*, (Daniele Profeta), dietro di lui, alla sua destra un leone, animale che Daniele addomestica quando vi è gettato dai suoi carnefici secondo quanto descritto nelle Sacre Scritture. Il profeta indossa sul capo una corona tiene fermi i capelli dalla lunga chioma, dove i riccioli sono domati, come onde ordinate si formano le ciocche, tutto il contrario dalla criniera dei due leoni. Il volto è di un uomo giovane, delicato, la bocca appena socchiusa, ci ricorda che è un profeta che narra. Le mani sono definite in modo un po' grossolano, quello che importa è ciò che indicano. L'abito non è più il saio dei

<sup>10</sup> Pag 183-184 M. Negri 2014, Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi;

frati, ma è elegante, un tipico indumento maschile rinascimentale; assieme alla capigliatura ci ricorda i ritratti di Giovanni Bellini.

## L'iconografia del profeta Daniele

Anche se l'iconografia del Profeta Daniele nella fossa tra i leoni è molto nota vorrei proporre un breve approfondimento al riguardo. Non troviamo nella *Legenda Aurea* il profeta Daniele tra i diversi santi descritti, tuttavia questo tema iconografico non è certo poco conosciuto o poco diffuso. Raffaella Giuliani nel libro *Arti minori e arti maggiori, relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, nel capitolo dedicato all'iconografia di Daniele, rileva come questa iconografia sia una delle più emblematiche della prima arte cristiana, il suo schema dalla forte valenza araldica, rimane sostanzialmente invariato nel tempo. La studiosa pone l'accento come questa iconografia si diffuse soprattutto nell'arte funeraria e nelle cosiddette arti minori, e che deve trovare i suoi presupposti in ambito ebraico-rabbinico e cristiano. Assieme alla figura del Buon Pastore e dell'Orante costituiva uno dei perni iconici dell'immaginario cristiano della prima arte cristiana. A confermare il valore iconico è la scelta di Costantino di avere tra i suoi *symbola* il profeta Daniele. Questa scena del profeta tra i leoni rappresenta le due condanne *ad bestias* subite da Daniele a causa del suo rifiuto di idolatrare le divinità babilonesi, episodi raccontati nel suo omonimo libro che fa parte dell'Antico Testamento (Dn 6, 11-25; 14, 31-42). Daniele è il prototipo dell'uomo giusto, che messo alla prova e condannato viene salvato dalla sua fede in Dio. Questa vicenda ha anche dei risvolti escatologici: la fossa – tomba da cui il profeta esce indenne rimanda alla resurrezione dalla morte del fedele e una chiara prefigurazione della vittoria di Cristo sulle “porte dell'inferno”.

L'iconografia del profeta Daniele si trova anche in forma “allargata”, specialmente in epoca tardo antica e medievale, tanto in Oriente che in Occidente. La forma *allargata* è quando si ha nell'immagine un riferimento iconografico del secondo episodio narrato ossia il pasto miracoloso (seconda condanna *ad bestias*). In questo passaggio del brano il profeta giudeo Abacuc viene prelevato per i capelli dall'angelo del Signore e condotto in volo presso Daniele, così da sfamarlo con il pane. Questa è una chiara allusione al tema dell'Eucarestia, quindi più strettamente sacramentale. Nella forma allargata possiamo perciò trovare assieme a



Daniele e i leoni, il profeta Abacuc, l'angelo e il re persiano Ciro<sup>11</sup>. Nella nostra chiesa di Sovizzo i due profeti Daniele raffigurati sul portale e nell'altare laterale sono in questo caso rappresentati nella forma iconografica essenziale, ossia il profeta tra i leoni, senza personaggi complementari.

## **Altre chiese dedicate a San Daniele nel territorio vicentino**

Il nostro conventino di San Daniele ci richiama alla mente un luogo che si trova a una ventina di chilometri da Sovizzo, in direzione Verona: il convento dei Frati Minori di San Daniele a Lonigo (fig. 39). Convento che vede dalla fondazione fino ad ora la presenza dei Frati Francescani.

È datato 16 settembre 1243 il primo documento che parla dell'edificazione del convento e di una chiesa per i Frati Minori a Lonigo. Nel testamento di un certo Bonvisino di Sarego si legge che vendette le sue proprietà di Bagnolo per comprare un terreno a Lonigo per accogliere i frati francescani. Si hanno notizie dei frati in questo primo nucleo solo per trenta anni, poi più nulla fino agli inizi del '400 quando troviamo alcune testimonianze (epigrafiche, documenti pontifici, notarili) che narrano una rinascita sia della chiesa sia del convento. La *Bolla* di Papa Nicolò V, datata 1 febbraio 1447, consente la costruzione di una chiesa e di un convento per accogliere i Frati Minori Osservanti. La chiesa fu quindi solennemente consacrata dal Vescovo di Cattaro, Pietro de' Brutti, il 22 ottobre del 1480, conservando il titolo di San Daniele di Padova. Per tre secoli i Frati Minori rimasero a Lonigo, il convento non era molto grande e conteneva tra i dieci e i quindici religiosi, essi erano impegnati nella vita contemplativa, nel lavoro, nella predicazione e nella carità. Gli austriaci, nel 1805 subentrati alla Serenissima Repubblica di Venezia, aprirono presso il convento una scuola per i fanciulli della zona. Con l'avvento del governo napoleonico, e il suo decreto del 1810 che proclamò la soppressione dei conventi e la confisca dei loro beni, il convento fu abbandonato, la chiesa fu spogliata degli altari e delle sacre suppellettili. Il complesso fu trasformato in deposito agricolo e centro abitativo cadendo così in rovina. Il convento fu quasi demolito del tutto. Tra il 1891 e il 1892, grazie alla figura di don Domenico Toffanin di Lonigo e al suo

---

<sup>11</sup> Raffaella Giuliani. L'iconografia di Daniele fra i leoni "allargata".

interessamento verso l'antico convento, furono iniziati i lavori per il suo restauro assieme alla chiesa, consentendo così il ritorno dei Frati Minori. Fu insediato il Collegio Serafico nel 1916, che accolse i seminaristi (popolarmente chiamati "fratini"). Il Collegio, che si vanta essere stato tra i più rinomati seminari dell'Ordine, fu ampliato sia nel 1925 sia nel 1956. L'esperienza del seminario minore si è conclusa nel 2007, oggi questo luogo francescano si presta come casa di accoglienza per gruppi, movimenti ed è sede scolastica<sup>12</sup>.

A leggere questa breve storia del Convento di Lonigo notiamo come il periodo di fioritura del convento, seconda parte del XV secolo, coincida con la realizzazione o ampliamento dell'attuale struttura della nostra San Daniele. Il convento, sempre in mano ai francescani, conservò la dedicazione a San Daniele, che non è il profeta, ma il santo padovano martirizzato in epoca romana. A Sovizzo è chiaro che il santo dal quale prende il nome la chiesa sia San Daniele Profeta, si legge dal cartiglio del santo sullo stipite della porta d'accesso. Potrebbe essere la chiesa di San Daniele di Sovizzo nata per ospitare alcuni frati provenienti da Lonigo? Lo vediamo dallo stile della chiesa, infatti, non si può ignorare una certa "parentela", e dalla poca diffusione del nome del santo cui è dedicata la Chiesa. A Chiampo (VI) è edificata una piccola chiesa dedicata sempre a San Daniele, non è molto grande, e conserva di originale solo la struttura esterna, a pianta rettangolare costruita nel XV sec, anch'essa in stile romanico.

Il portale della nostra chiesetta ha delle figure di frati, questi sembrerebbero proprio dei frati francescani forse la famiglia Bissari commissionò la Chiesa per i francescani ma poi la diede in gestione, con convento annesso ai servi di Maria? Per ora non lo sappiamo. Che sia stata dedicata al Profeta anziché al martire probabilmente è dovuto al fatto che il Profeta ha goduto sempre di una fama maggiore rispetto all'altro Santo. Potremmo pensare che chi scelse il santo Daniele in coincidenza con quello di Lonigo, ignorasse che nell'altro convento questo santo fosse il martire e diede per scontato che fosse il profeta. Oppure ritenne più opportuno, e oserei dire più "commerciale", per usare un termine contemporaneo, scegliere il più noto Profeta.

San Daniele Martire è, assieme a Sant'Antonio, San Prodocimo e Santa Giustina, il santo patrono della città di Padova. A sud di Padova, fuori Porta Torricelle è situata la Parrocchia a lui dedicata che ne conserva alcune reliquie. Nel sito internet della Parrocchia padovana

---

<sup>12</sup> <https://fratilonigo.it/cenni-storici/> (ultimo accesso 30/08/2021)

leggiamo che il santo sarebbe morto assieme a Santa Giustina nel 304 d. C; anche se le date non coincidono credo si possa parlare dello stesso santo.

La chiesa di Lonigo è addossata al convento, la facciata, a capanna, oggi è in pietra viva ma un tempo era ricoperta da intonaco bicolore a strisce orizzontali che un recente restauro a fatto sparire a vantaggio dell'antica pietra; la lunetta sopra il portale sembra essere stata "riempita". Lungo la sommità del perimetro corre una decorazione con archetti pensili. A sinistra della facciata scende uno spiovente che copre la navata laterale che accoglie tre cappelle, la prima cappella è dedicata a S. Antonio, la seconda all'Immacolata Concezione, la terza a S. Francesco; per ultima, chiude la navata la cappella Antoniana del Suffragio, aperta nel 1931, costruita sopra l'antico cimitero del convento. Essendo la chiesa stata oggetto di ammodernamento nei secoli, la navata di sinistra deve essere stata frutto di un ampliamento successivo rispetto alla costruzione della struttura principale, infatti, gli altari presenti sono in stile gotico risalenti all'Ottocento (fig. 40). Oltre allo stile della facciata, la pietra utilizzata, notiamo esternamente come anche la figura del campanile, con la sua punta conica, richiami quella di San Daniele; il campanile, infatti, risalirebbe al XV secolo. Dell'interno, che tradisce uno spiccato gusto gotico, che dall'esterno non si evince, in comune con la nostra più semplice chiesa possiamo solamente notare il soffitto a capriate (fig. 40).



## La chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo al Piano

Per conoscere l'antica chiesa demolita partirò da ciò che abbiamo ora, ovvero la nuova chiesa dedicata all'Assunta di Sovizzo. Lungo la descrizione noteremo come la nuova chiesa conservi delle caratteristiche mutate dalla più antica chiesa, sia a livello stilistico che di scelta iconografica.

### La nuova chiesa di Sovizzo al Piano

La nuova Chiesa di Sovizzo al Piano (fig. 41) fu eretta in due anni e l'inaugurazione è datata 21 aprile 1940. Dopo l'inaugurazione del 1940 non terminarono i lavori, ma continuarono e per diversi anni la parrocchia si prodigò ad apportare tutte quelle migliorie riguardanti le decorazioni e gli arredi sacri interni (pavimento, banchi, rivestimento delle colonne, decorazione parietale e del soffitto, altari laterali). Negli anni è cambiata molto la chiesa, ne è l'esempio la balaustra e le gradinate laterali. La prima balaustra utilizzata era quella in legno proveniente dalla vecchia chiesa, più tardi fu chiesto al vescovo il benestare di costruirne una in marmo. Nel 1959 si procede quindi alla costruzione della balaustra completa di gradinata a mezzo dell'impresa *Crosara Matteazzi e Spagnolo* di Vicenza che utilizza anche marmo rosso di Asiago per le gradinate laterali, per un costo totale di 430.000 lire. Più tardi la stessa fu di nuovo rimaneggiata e privata di due pezzi centrali così da ampliare il passaggio tra la navata e la zona absidale (fig.41.2). L'ultimo cambiamento significativo è la collocazione nel 2020 del nuovo altare principale e dell'ambone. Questi sono rivestiti in marmo bianco, lo stile moderno richiama quasi ad imitazione il nuovo altare della chiesa dell'abbazia benedettina di Marienberg (monte Maria) a Burgusio (BZ). La scelta di sostituire l'arredo absidale è stata giustificata per avere nella chiesa un altare fisso (il precedente infatti si poteva spostare), secondo le indicazioni della Chiesa cattolica, che lo richiede per un edificio che voglia essere consacrato (la chiesa di Sovizzo al Piano non è ancora consacrata), e sarebbe stato pagato da un anonimo benefattore.

L'edificazione della nuova chiesa fu trampolino per l'affermazione della Parrocchia di Sovizzo al Piano come indipendente dalla parrocchia madre di Sovizzo Colle. Leggiamo nel foglio, stampato in occasione dell'inaugurazione il 21 aprile 1940, le parole di don Emilio

Munari, allora Parroco: *“Il nostro Ecc. Vescovo (Rodolfi) mi diceva ancora nel 1936 <Hai la Chiesa da fare>”, “la vecchia Chiesa...con tanti ricordi...con tante memorie liete e tristi!?!... Non esiste più!! Venne assorbita dalla nuova, più ampia, più spaziosa, più bella.”, “Ora sento il bisogno di dare uno speciale ringraziamento al Gr. Uff. Giovanni Curti, che diede tutto l'appoggio morale, cedette parte di terreno e di fabbricato, ci venne incontro con aiuto finanziario non indifferente. Con lui ringrazio i suoi collaboratori Cav. Curti dott. Giovanni e l'Agente Sig. Marsilio Dalla Vecchia. Ringrazio i Fabbri e il comitato per la nuova Chiesa.”*<sup>13</sup>

Nelle note troviamo la data della posa della prima pietra: 7 maggio 1938, nello stesso anno metà chiesa, (presbiterio, cantoria e sacrestia), erano già completate. Nel 1939 è messo in posa il pavimento a palladiana e completata la chiesa con la facciata. Si legge ancora: progettista e direttore dei lavori fu sig. Fontana dott. Enrico di Vicenza, impresa per i lavori di costruzione: i fratelli Leone, Edesie, Camerra di Sovizzo. L'altare maggiore in marmo è opera della Società Marmi colorati Lusiana, pagato con le offerte dell'oro dato dalle donne della Parrocchia. Le pitture del presbiterio, affresco dell'Assunzione e decorazioni furono eseguite dai fratelli Prof Ando e Roberto Bottoli di Bozzolo (Mantova). I lavori in pietra tenera furono eseguiti dai fratelli Guglielmoni di Creazzo. La chiesa è in stile romanico a tre navate. Lunghezza dal boccacoro alla facciata m 23, larghezza m 17.

L'affresco dell'Assunzione ha dei chiari rimandi all'iconica Assunta del Tiziano a Santa Maria Gloriosa dei Frari, gli angeli che la attorniano, si racconta in paese, avrebbero il volto delle donne che andavano a pregare in chiesa durante i lavori dell'opera.

Il verso del documento sopra citato riporta integralmente un articolo scritto dal Comm. Giuseppe De Mori pubblicato su *Avvenire d'Italia* del 17 aprile 1940. Il giornalista pone l'accento che Sovizzo al Piano è stata la prima delle quaranta nuove parrocchie istituite dal Vescovo Rodolfi nella diocesi di Vicenza, eretta il 27 marzo del 1924. Sottolinea il ruolo di mecenate illuminato del Gr. Uff. Giovanni Curti, *di cui la sua villa è il principale decoro con l'anfiteatro romano che ne orna il prospetto e che forma ora con la facciata della nuova chiesa un pittoresco piazzale proprio al quadrivio che è la chiave di accesso ai paesi del piano e del monte circostanti*<sup>14</sup>. Anche nell'articolo, come fa il parroco, si menziona il grave infortunio mortale di Nicolin Alvise che morì sotto il crollo dell'ultima parte demolita della chiesa quattrocentesca (nell'archivio parrocchiale sono conservati i documenti che attestano

<sup>13</sup> Mons. Francesco Snichelotto 1940: La nuova chiesa di Sovizzo; Sovizzo 21 aprile.

<sup>14</sup> Mons. Francesco Snichelotto 1940: La nuova chiesa di Sovizzo; Sovizzo 21 aprile.

l'indennizzo dato alla vedova Nicolin). Aggiunge che non è il caso di fare della critica d'arte e di essere *esigenti schifiltosi nel giudicare in ogni dettaglio*<sup>15</sup>. Descrive che come l'antica chiesa, anche la nuova è a tre navate; ma rispetto a quella abbattuta con l'abside rivolto a oriente e la facciata a occidente, la nuova ha l'abside rivolto a mezzodì e una capacità più che tripla. Apprezziamo nell'articolo una lettura critica della nuova chiesa: *eretta in stile che s'ispira al romanico, naturalmente riportato al nostro tempo, e l'insieme ha un che di aereo, la facciata e l'interno donano un senso di eleganza elevatrice*<sup>16</sup>. De Mori termina la descrizione lodando il giovane architetto Fontana e applaudendo i sovizzesi per aver creato un monumento che *apre a una nuova era di speranza per il loro paese in tempi così oscuri di tempeste e di minacce*<sup>17</sup>.

Ad anticipare l'entusiasmo per la costruzione della nuova chiesa a Sovizzo fu in principio la costruzione dell'asilo. A Sovizzo non era mai esistito un asilo infantile, che oggi chiamiamo scuola materna o più propriamente scuola dell'infanzia. Il Paese in espansione cominciava a sentire il bisogno di questo servizio, ma né il Comune né la Parrocchia avevano la possibilità di sostenere la spesa per la costruzione e il mantenimento. Nel 1937 è proprio il comm. Giovanni Curti, per perpetuare il ricordo della defunta consorte Maria Luisa che aveva tanto desiderato la costruzione, che fu scelto un fabbricato, non lontano da Villa Curti, per essere convertito ad asilo. La gestione fu affidata alle suore francescane di Cristo Re. Il Vescovo Rodolfi, all'inaugurazione evidenziò l'importanza della nuova istituzione che il sig. Curti s'impegnava a mantenere.

Sono proprio le preghiere di questi bambini che don Emilio Munari cita e ringrazia nell'opuscolo per l'inaugurazione della nuova chiesa, che resero possibile questo nuovo miracolo in Sovizzo: la costruzione della nuova chiesa.

Don Emilio Munari in questi due opuscoli si firma come Vice Parroco, perché Sovizzo al Piano era ancora dipendente della sovrastante Parrocchia di Sovizzo Colle.

Si dice che il Vescovo Rodolfi, a Vicenza dal 1911 al 1943, auspicasse la nascita di molte parrocchie perché voleva collocare tutti i suoi numerosi preti, oltre 700 per 220 parrocchie circa, e alleggerire così le spese di mantenimento di questi, che da parroci passavano quindi ad altre competenze.

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> Mons. Francesco Snichelotto 1940: La nuova chiesa di Sovizzo; Sovizzo 21 aprile

Nella Gazzetta Ufficiale del 14 luglio 1942 è riportato il riconoscimento da parte dello stato della nuova parrocchia del Piano:

Nella gazzetta ufficiale Anno 83° n 164 ROMA - Martedì, 14 luglio 1942 -ANNO X,

*REGIO DECRETO 22 maggio 1942-XX, n. 700.*

*Riconoscimento, agli effetti civili, della erezione in parrocchia della Chiesa di Santa Maria Assunta, in Sovizzo (Vicenza).*

*N. 760. R. decreto 22 maggio 1942, col quale, sulla proposta del DUCE del Fascismo, Capo del Governo,*

*Ministro per l'interno, viene riconosciuto, agli effetti civili, il decreto del Vescovo di Vicenza in data 31 marzo 1924-II, integrato con postille in data 23 luglio 1940-XVIII e 23 dicembre 1911-XX, relativo alla erezione in parrocchia della Chiesa di Santa Maria Assunta in Sovizzo (Vicenza).*

*Visto, il Guardasigilli: GRANDI*

*Registrato alla Corte dei conti, addì 6 luglio 1942-XX.*

Non si può non notare come questa demolizione e nuova edificazione cominci alle porte della Seconda Guerra Mondiale e non si arresti con il conflitto in corso, anzi, il periodo inusuale per investire in nuovi e grandi progetti, soprattutto per una parrocchia che all'epoca contava circa 1223 anime, sembra essere stato quasi propizio. Il forte desiderio di affermazione ha affievolito l'attaccamento alla vecchia chiesa che fu quindi abbattuta senza troppe remore. Un paese che voleva ricominciare con più forza di prima. La Prima Guerra Mondiale aveva portato molta povertà in un paese prevalentemente a vocazione contadina. Il forte senso di comunità, un parroco trasciatore, la volontà di crescere, hanno fatto sì che tutti i parrocchiani si unissero per dare al paese ciò che meritava: una grande chiesa. Interessante è che non si pensò di realizzare la nuova chiesa in un luogo diverso dalla vecchia ma al posto dell'altra. Don Emilio Munari nel suo scritto espone proprio la necessità, che non è del singolo ma della comunità, di tagliare con il passato, passato che relegava la parrocchia a un ruolo subalterno rispetto quella del Colle, demolendo ogni traccia in favore di qualcosa di nuovo e frutto stesso dei parrocchiani.

In una cartolina d'epoca, inviata nel dicembre del 1938, possiamo scoprire il progetto iniziale della nuova chiesa attraverso uno schizzo prospettico dell'Ing. Enrico Fontana. La



realizzazione si potrebbe dire fedele al progetto. La facciata in stile romanico a salienti presenta un protiro non troppo pronunciato, una finestra per ogni navata e una trifora, posta sopra la porta principale, chiusa da un arco. Lungo la sommità del perimetro corre una decorazione ad archetti pensili. Nonostante la scelta dello stile, la chiesa tradisce la moderna costruzione soprattutto per il materiale utilizzato: mattoncini rossi e cemento. La scelta di riproporre lo stile romanico molto probabilmente è dettata dal voler richiamare lo stile della vecchia chiesa del Quattrocento. Anche internamente noteremo che alcune scelte stilistiche chiamano l'antica chiesa. Nella foto con le due chiese, quella antica è già in parte demolita mentre l'altra è già in costruzione, sembra di vedere la piccola chiesa letteralmente mangiata dalla nuova. Il campanile, alto 18 m<sup>18</sup>, sopravvivrà fino agli inizi degli anni '60, sarà sostituito da un altro alto il doppio. L'imponente altezza del nuovo campanile, non controbilanciata da opportune fondamenta, causò negli anni problemi di staticità, una sorta di Torre di Pisa sovizzese. Per diverso tempo il campanile rimase visibilmente pendente, minaccioso sulle case a est, fino a un lavoro di consolidamento delle fondamenta. Ora ha riacquisito una forma eretta, se non perpendicolare al suolo, almeno sicuro per le abitazioni vicine.

Con l'ausilio di documentazione fotografica e fonti, possiamo riscontrare nella nuova chiesa alcuni riferimenti alla precedente. L'edificio mantiene la suddivisione in tre navate, le balaustre separano l'altare maggiore dall'assemblea, le decorazioni dell'intradosso degli archi che dividono le navate dell'antica chiesa, sono riprese nella nuova, anche la decorazione che sottolinea le arcate e che continua idealmente la colonna fino al soffitto è stata riproposta. Gli altari laterali della navata di destra sono dedicati a San Giovanni Battista (la statua sarebbe in carta pesta perché la Parrocchia non avrebbe avuto il denaro necessario per un materiale più consona)<sup>19</sup> e Sant'Antonio da Padova, gli stessi santi ai quali erano dedicati i due altari laterali della vecchia chiesa. Nella parete interna della facciata, sopra all'ingresso principale, è appesa una copia dell'Assunzione della Vergine di Francesco Maffei (fig. 47). L'originale, datata 1649 circa, oggi appartiene alla Collezione Pier Lorenzo Curti (fig. 48). Opera della piena maturità del Maffei<sup>20</sup>, ha per soggetto la Madonna Assunta, ed è così in linea con la dedizione della chiesa. Si dice che l'originale sia stata venduta dalla parrocchia e che in origine dovesse essere collocata al posto dell'attuale copia, infatti sulla controfacciata è stata trovata dipinta, sotto la decorazione e ripresa nel 1995, una cornice centinata dalle misure perfette per il dipinto maffeiano. Altre fonti orali indicano invece che legittimamente la

<sup>18</sup> Registro della parrocchia di Sovizzo al Piano 1929

<sup>19</sup> A. Meneguzzo. 2022.

<sup>20</sup> Ivanoff. 1956.

famiglia Curti né entrò in possesso in quanto già di sua proprietà. La foto della chiesa antica non mostra però sull'altare maggiore la tela del Maffei, ma una statua della Madonna, che oggi è custodita nella nuova chiesa, sembra perciò più plausibile che la tela sia stata rimossa prima della demolizione della chiesa. Una seconda opzione è che la tela non si trovasse in luogo dell'altare principale, ma altrove, forse sulla controfacciata, bisognerebbe confrontare se la tela, centinata, sia inscrivibile nell'altare.

## L'antica chiesa di Sovizzo al Piano

Nel questionario del 1929<sup>21</sup> proposto dalla diocesi di Vicenza si legge nella cap. 1 chiesa ed annessi:

1) Quando fu edificata- ampliata –restaurata?

*Questa chiesa, è presumibile, sia stata edificata circa l'anno 1600: posteriormente ampliata e restaurata nel 1900.*

2) Suo stile e pregio artistico o storico.

*Il suo stile è classico romano.*

3) Sua superficie in mq. e sue condizioni di capacità, di statica e di conservazione.

*La sua superficie è di mq 176, escluso il piccolo coro; per il numero degli abitanti della parrocchia la sua capacità è insufficiente; la chiesa è in stato di discreta conservazione.*

4) Sono in corso lavori per edificare la nuova chiesa, per ampliare o restaurare l'attuale?

*Nessun lavoro è in corso, né per edificare una nuova chiesa, né per ampliare o restaurare l'attuale.*

5) C'è un patrono, o chi altri tenuto alle riparazioni e per qual titolo?

*Non si conosce nessun patrono che sia tenuto alle riparazioni, ed a queste provvede la locale fabbrica col concorso eventuale del Comune.*

8) Abbisogna di suppellettili e arredi sacri? E di quali e quanti?

---

<sup>21</sup> Diocesi di Vicenza. Questionario.1929

*La chiesa che, fino a cinque anni fa era retta da un Mansionario, abbisogna di molte suppellettili e arredi sacri.*

Queste poche righe ci rivelano che circa dieci anni prima dell'abbattimento della chiesa l'idea era che non fosse così antica (1600). Non viene dato nessun pregio artistico. Alla Diocesi di Vicenza interessava se le parrocchie edificassero o restaurassero le loro chiese. La percezione del parroco era che la chiesa non fosse sufficiente per i bisogni della parrocchia, e che fosse povera delle suppellettili perché non c'era più chi se ne curava. Il Mansionario che menziona è probabilmente la famiglia Curti che nel 1924, quando Sovizzo al Piano diventa Parrocchia, probabilmente la chiesa passa in gestione totale ai parrocchiani. Queste sono le premesse del decisivo cambiamento che affronterà la parrocchia Santa Maria Assunta.

Quando è stato deciso di costruire la nuova Chiesa parrocchiale a Sovizzo centro, si è scelto nello stesso momento di demolire l'antica (fig. 50). Fu scartata l'idea di costruirne una a fianco, o nelle vicinanze, si scelse quindi di non conservare il vecchio edificio. Secondo alcune testimonianze locali la scelta di demolire non fu condivisa da tutti i fabbricieri della parrocchia del Piano, ma non destò molto clamore in paese. È una scelta inusuale quella di demolire completamente un edificio storico in favore di uno nuovo. La soluzione che viene spesso applicata è quella di ampliare il vecchio edificio, inglobandolo a quello nuovo, molte sono le soluzioni felici alle quali ci si poteva ispirare, rimanendo nel territorio vicentino si può apprezzare la soluzione adottata per la Basilica di Monte Berico: la chiesa barocca progettata da Carlo Borella si affianca alla quattrocentesca di Lorenzo da Bologna. A tutelare i beni culturali nel 1937, anno in cui iniziarono i lavori era ancora il Regolamento con R. D. 363 del 1913. Gli articoli che tutelano i beni non statali iniziano dal numero 26. Ci interessano in particolare il numero 26, 27, 29, 52:

*Art. 26*

*Le cose di cui all'art. 1 della legge 20 giugno 1909, n. 364, di spettanza dei Comuni, delle Provincie, delle istituzioni pubbliche di beneficenza, delle fabbricerie, delle confraternite, di enti morali ecclesiastici di qualsiasi natura e di ogni ente morale riconosciuto, sono, ai fini della legge medesima, soggette alla tutela e alla vigilanza del Ministero della pubblica istruzione.*

*Nei casi dubbi dovranno gli enti rivolgere domanda al*

*sovrintendente, affinché conosca se la cosa raggiunge l'interesse sovraccennato.*

*Art. 27.*

*Le cose mobili o immobili, di spettanza degli enti morali surricordati, saranno, a mente dell'art. 3 della legge 20 giugno 1909, n. 364, descritte in appositi elenchi dietro invito rivolto, a mezzo del prefetto, agli amministratori degli enti medesimi.*

*Se nel termine di tre mesi gli amministratori non avranno presentati gli elenchi, ne' chiesta, giustificandola, la proroga fino a nove mesi consentita dalla legge, o avranno presentati elenchi dolosamente inesatti, il prefetto procederà alla denuncia al procuratore del Re per l'azione giudiziaria, ai sensi ed agli effetti dell'art. 36 della legge 20 giugno 1909, n. 364. Sulle eventuali domande per la proroga di cui sopra, il Ministero dell'istruzione deciderà inappellabilmente, sentiti il prefetto e il sovrintendente competente.*

*In ogni caso gli errori e le omissioni che anche non dolosamente avvengano nella compilazione degli elenchi, o la mancata presentazione di questi, ovvero la omessa o ritardata richiesta da parte dell'autorità non esimono, agli effetti civili e penali, gli enti consegnatari o proprietari e i loro amministratori da ogni altro obbligo derivante dalla legge 20 giugno 1909, n. 364, dal presente regolamento e da altre leggi e regolamenti dello Stato.*

*Alla revisione degli elenchi il Ministero provvederà nel modo stabilito dal R. decreto 28 luglio 1911, n. 916.*

*Art. 29.*

*Le cose spettanti agli enti di cui alla presente sezione dovranno essere fissate al loro luogo destinazione nel modo che la sovrintendenza competente stimerà più idoneo a garantirne la conservazione e la custodia.*

*Nessuna delle cose predette potrà essere rimossa senza il consenso del sovrintendente competente, il quale, nei casi più importanti, richiederà l'autorizzazione ministeriale.*

*Quando si tratti di rimozione temporanea causata da rovina o da pericolo imminente o da restauri dell'edificio in cui le cose stesse sono conservate, il sovrintendente provvederà di ufficio o d'accordo con l'ente consegnatario o proprietario, al diligente inventario e al collocamento provvisorio di dette cose in un Istituto pubblico a ciò adatto. Del fatto il sovrintendente informerà subito poi il Ministero dell'istruzione.*

*In casi più gravi e di imprescindibile urgenza l'ente potrà provvedere direttamente salvo a denunciare subito il fatto al sovrintendente.*

*Art. 52.*

*Quando uno degli enti di cui al presente capo, compreso lo Stato, acquisti, per demolirlo, un immobile, ovvero al medesimo scopo lo espropri per causa di utilità pubblica, tra i materiali di disfacimento che per contratto fossero riservati all'imprenditore dei lavori di demolizione, non saranno comprese le parti che abbiano l'interesse di cui all'art. 1 della legge 20 giugno 1909, n. 364, anche se venissero a luce soltanto pel fatto dell'abbattimento.*

Nell'articolo n°26 è riconosciuto che l'immobile anche di proprietà di enti morali è soggetto alla tutela del Ministero della Pubblica istruzione. L'immobile deve essere iscritto nell'apposito elenco, anche se non viene fatta la corretta richiesta di iscrizione, si precisa

nell'articolo n° 27, gli enti che lo amministrano non sono esentati dagli obblighi delle leggi di tutela statali. Nell'articolo n° 29 si precisa che nessuno dei beni identificati potrà essere rimosso senza il consenso del sovrintendente competente, che nei casi più importanti dovrà richiedere l'autorizzazione ministeriale. È l'articolo n° 52 che permette la demolizione di un bene per causa di utilità pubblica, preservando i materiali oggetti di disfacimento, che non si possono ritenere riservati all'imprenditore dei lavori di demolizione. Solo nel 1939 ci fu da parte del ministro Bottai la proposta di un'ampia revisione della normativa, che includeva come patrimonio culturale anche la tutela dei paesaggi, nuove norme sui restauri e delle strutture ministeriali di tutela. Il regolamento della legge 1089 era già firmato dal re, ma non fu varato in quanto mancante della firma di Mussolini. La legge Bottai è stata poi ripresa nella redazione del Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali (d. lgs. 490 del 1999).

Come fu possibile quindi l'abbattimento della chiesa? Certamente l'immobile non deve essere stato considerato dai proprietari come bene di interesse culturale e quindi non iscritto nella lista citata nell'art. 27. Abbiamo letto che anche gli immobili non iscritti erano tutelati, ma sempre se ritenuti di interesse. La chiesa di Sovizzo non deve essere stata ritenuta meritevole di tutela da nessuna delle parti coinvolte: né dalla Parrocchia, né dalla famiglia Curti, né dal Comune, né dalla Sovrintendenza. Anche se una di queste parti l'avesse ritenuta meritevole di tutela non è detto che non ci si appellasse all'art. 52 ritenendo la demolizione necessaria per causa di una utilità pubblica: la costruzione di una nuova chiesa, più grande, necessaria per contenere il grande numero di fedeli di una parrocchia in espansione. Oggi risulterebbe impensabile proporre la demolizione di una chiesa dalle stesse caratteristiche in favore di una nuova.

Dell'antica chiesa di Sovizzo al Piano oltre che non essere sopravvissuta la struttura, non esistono neanche molte foto. Nel libro "Sovizzo e le sue genti" è proposta una foto del suo interno (fig.45), presa dal fondo, un'altra foto della demolizione in atto (fig.44) e una dell'esterno (fig.43). In Parrocchia è conservato due preziosi inventari e registri patrimoniali della chiesa che fotografano lo stato tra il 1929 e il 1936. La prima pagina dell'anno 1936 apre così: *“ Questa Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta in Sovizzo, è di data antica. La sua costruzione risale a circa l'anno 1600: forse anche al 1400. In Seguito fu ampliata. È*

*di stile romanico. È a tre navate. È in buono stato. La sua capacità, dato il numero di abitanti, è insufficiente al bisogno.*"<sup>22</sup>

La chiesa in stile romanico aveva la facciata a capanna (fig. 43). Non molto alta, a base rettangolare si sviluppava lungo via Roma. La facciata principale era rivolta a ovest. Le porte di accesso erano almeno due ai lati e una principale centrale. Nel registro troviamo "*Le sue dimensioni sono: Lunghezza m 17. Larghezza m 11. Altezza esterna m 7.50. Totale della dimensione interna delle tre navate: mq 187. Le dimensioni del Coro della Chiesa sono: Lunghezza m 5.10, Larghezza m 4.40.*"

Il portale principale, a osservarlo nell'unica foto dell'esterno della chiesa, sembra avere caratteristiche molti simili al portale di San Daniele. Non risulta che esso sia stato riutilizzato, neanche una parte, nella costruzione della nuova chiesa. La parte esterna sembra comunque liscia, senza figure in rilievo, con delle bordature che sottolineano la verticalità della porta e la lunetta sulla sommità pare vuota. Negli angoli interni, in alto, si notano delle decorazioni a volute unire i piedritti all'architrave, ma non si riesce a capire dalle foto se presentano qualche decorazione particolare.

L'interno (fig.45) è composto di tre navate suddivise da due file di colonne. Le colonne sorreggono quattro archi a tutto sesto, questi hanno la particolarità di essere ad ampio raggio: se chiudessimo idealmente il cerchio formato dall'arco la parte inferiore andrebbe quasi a toccare il pavimento della chiesa, le colonne quindi hanno un'altezza che è quasi pari al diametro di questo cerchio. Le colonne non sono cilindriche ma a base ottagonale. Il capitello non è particolarmente decorato, anch'esso a base ottagonale continua idealmente gli spigoli dei lati della colonna, questi salgono e si uniscono, due a due, dando forma ad archi a sesto acuto. Tre sono gli altari presenti. Nella navata di sinistra l'altare è dedicato a San Giovanni Battista, quello di destra a Sant'Antonio. Le due statue erano poste in nicchie collocate sopra altari di marmo, le cornici di queste due nicchie sono ancora conservate nella soffitta della nuova chiesa assieme alla cornice della nicchia dell'altare principale. La decorazione della struttura di legno alterna fiori a foglie con un ritmo raffinato. L'altare principale contiene in una nicchia la statua della Madonna. La statua oggi è conservata nell'altare laterale (fig.42), quello più vicino all'abside, della navata di sinistra, nella nuova chiesa. Si racconta che la statua sia stata donata dalle donne che lavoravano nella filanda di Sovizzo, se questo dato fosse confermato, assieme allo stile dell'opera, possiamo collocare la sua realizzazione in

---

<sup>22</sup> Registro parrocchiale di Sovizzo 1929

epoca recente, probabilmente anni '20 del Novecento. L'opera è un gruppo scultoreo che comprende la Madonna che guarda verso l'alto con ai piedi tre putti, uno prega, l'altro si aggrappa alla sua veste, il terzo, rappresentato solo tramite il capo e le ali dorate, guarda verso l'alto e sembra cantare con le labbra semiaperte. Un vento pare muovere con forza il manto azzurro e i lunghi capelli che arrivano ai fianchi. L'iconografia è quella della Madonna Assunta in cielo. La nicchia, della collocazione originale, è situata a sua volta all'interno di una struttura architettonica in stile neoclassico: il timpano è sostenuto da due colonne che terminano con capitelli compositi. Anche gli altari laterali, per quel poco che si può evincere dalle vecchie foto, sono in stile neoclassico, policromi, li possiamo accostare come epoca di probabile realizzazione alla stessa degli altari di San Daniele, in particolare a quello della Crocifissione, non è da escludere che sia stato commissionato dalla stessa famiglia Bissari, che nella chiesa Santa Maria Assunta deteneva due mansionerie: l'altare principale e quello di Sant'Antonio da Padova.

Nella Rubrica A del registro parrocchiale del 1936 troviamo a riguardo:

1. *Altare Maggiore di stile barocco, con due colonne in pietra tenera e nicchia con l'Immagine della Madonna Assunta, in cartone romano, dell'altezza di metri 1.50*
2. *Altare laterale, a destra in pietra tenera con nicchia, dedicati a Santo Antonio di Padova. Immagine del Santo in legno, alta metri 1.10. L'altare porta scolpita in data 1659.*
3. *Altare laterale a sinistra, pure in pietra tenera, dedicato a San Giovanni Battista, con nicchia. Immagine del Santo in Cartone romano. Altezza metri 1.*

L'area absidale è rialzata di uno scalino e divisa da due basse balaustrate: due parapetti composti di sottili colonne policrome, queste strutture sembra siano state riutilizzate temporaneamente, adattandole allo spazio, anche nella nuova chiesa (fig. 41.2). Tre sono le finestre per navata, una al lato destro dell'abside e un rosone sulla facciata centrale sono i punti da cui entra la luce. Il pavimento in mattonelle ha un disegno geometrico che ricorda quello della chiesa di Montemezzo, ossia dei finti cubi che s'intersecano fra loro. Deve aver trovato sistemazione all'interno della chiesa anche il rilievo del Cristo Passo oggi conservato presso Villa Ghislanzoni Curti a Bertesina Vicenza (fig. 51). La foto in possesso però non ci svela il luogo della sua collocazione, forse è uno degli spazi che non si scorgono, in prossimità della facciata, oppure ai lati dei due altari laterali. Il sig. Giandomenico Curti non



esclude che potesse essere collocato all'esterno, ma sulle foto degli esterni non compare. Nel registro parrocchiale della chiesa del Piano ho trovato questa importante informazione nella rubrica E

*34. Un bassorilievo in pietra, sopra la porta maggiore della Chiesa, rappresentante l'Ecce Homo. Metri 1.40 per 0.80.*

Già censito nel registro del 1929:

*36. un quadro in pietra (basso rilievo) sopra la porta maggiore, rappresentante l'Ecce Homo: m 1.40 x 0.80.*

Nell'archivio diocesano invece in alcuni documenti conservati troviamo brevi descrizioni della chiesa.

Un primo documento del 1687 abbiamo una nota dei paramenti:

*all'altare maggiore: una croce; un sacrum, due angeli dorati, un ..., due candelieri..., tre tovaglie bianche, una cerata (?), una coperta turchina. All'altare di San Giovanni una croce in legno argentata, un sacrum.... All'altare di Sant'Antonio [...] <sup>23</sup>.*

In un documento del 1885, un prospetto delle erogazioni del denaro raccolto nella cappella delle anime, si parla di una cappella suffragale del Piano. In un altro documento del 1743 leggiamo che presso la chiesa Santa Maria Assunta, chiesa del Comune con mansioneria Sale è celebrata giornalmente una messa giornaliera, nel 1770 è ripreso che la chiesa è consacrata, tre sono i suoi altari: il primo sotto il titolo dell'Assunzione di Santa Maria santissima, il secondo a Sant'Antonio da Padova, questi due altari sono di mansioneria Sale; il terzo è sotto il titolo di Giò Batta ed è mantenuto dalla famiglia Faggionato. In un documento del 1861 il parroco risponde al vescovo in merito alle lamentele ricevute, e precisa che l'incuria alla quale è lasciato l'altare di San Giovanni è dovuta alla poca dedizione della famiglia Faggionato: *l'altare è spoglio di tutto, di paramenti sacri [...], di tovaglia sulla mensa, di cera, [...], di ampolle, [...], senza tabelle, senza palme, appena v'è un crocifisso in ottone, il quadro poi di San Giò Batta è sì lacero, schiarito, che minaccia di rovinare, e pare non si pensa, si bada a ristarlo <sup>24</sup>.* Nel 1865 il Vescovo risponde in merito alla richiesta del restauro dell'altare di San Giovanni Battista, potrebbe essere questo il tempo in cui sull'altare è posta la statua del santo a posto del quadro. L'altare di destra dedicato a Sant'Antonio da

<sup>23</sup> Archivio diocesano di Vicenza, stato della chiesa di Sovizzo.1687.

<sup>24</sup> Archivio diocesano di Vicenza, stato della chiesa di Sovizzo.1861.

Padova conteneva una statua (fig.46-50) in legno policromo del santo con i suoi attributi principali: la mano destra sostiene un libro aperto con Gesù bambino che si regge appoggiandosi con le piccole mani sulla spalla del santo, la mano sinistra invece appoggiata sul cuore fa compiere al braccio un movimento che stringe il giglio, sul cordone che circonda la vita alta del santo, i cui nodi sono i simboli dei voti povertà castità e obbedienza, è appeso un grosso rosario che scende fino al ginocchio. Il bambino guarda il santo, il santo guarda lontano. Dani colloca l'opera tra la seconda metà del XVII e l'inizio del XVIII secolo<sup>25</sup>. È di questi giorni, dicembre 2021, la nuova sistemazione della statua di S. Antonio che originariamente si trovava sull'altare della navata destra. In occasione della demolizione della chiesa la statua fu spostata e conservata in un capitello in via IV Novembre, sempre a Sovizzo, trafugata e ritrovata, oggi si trova nella canonica di Sovizzo al Piano<sup>26</sup>. La collocazione esterna della statua, e il suo essere stata rubata, ne hanno determinato un grave peggioramento dello stato conservativo, sono evidenti le perdite della policromia subite soprattutto sulle vesti, le ammaccature visibili sull'incarnato di sant'Antonio e sul Bambino (fig.51-52), la perdita di una buona parte della base, comprese alcune parti dei piedi, sia destro che sinistro. Si può ben confrontare il degrado subito dall'opera in questi ultimi decenni rispetto allo stato di conservazione notevolmente migliore che la caratterizzava quando fu fotografata per il libro edito nel 1994 "Sovizzo e le sue genti"<sup>27</sup>, anche se la foto è in bianco e nero, forse risale a qualche decennio prima della pubblicazione del volume sopracitato, si vede come in poco tempo una struttura dal materiale così fragile e delicato si sia rovinata, ci conforta invece il fatto che ora l'opera abbia trovato una collocazione più adatta, si rende però necessario un intervento di restauro conservativo. Possiamo ritenere definitivamente perduta l'aureola che il santo aveva nella sua collocazione d'origine presso la chiesa Santa Maria Assunta.

Nel registro parrocchiale del 1929 vengono menzionate *due pale, quadri in tela, ad olio, una volta nei due altari laterali, raffiguranti S. Antonio di Padova e San Giovanni Battista. Senza cornice.*

Secondo Dani è da confermare l'ipotesi che sull'altare principale fosse collocato il dipinto dell'Assunzione di Francesco Maffei. Egli la identifica in quella pala che il marchese Ottavio Sale descrive nel suo testamento del 4 febbraio 1687. La pala sarebbe stata segnalata dal vescovo Bragadin nel 1651 durante la sua visita come necessitante di un restauro a carico del

<sup>25</sup> Aristide Dani; Sovizzo e le sue genti, 1994;pag. 469

<sup>26</sup> *Ibidem*; pag. 469

<sup>27</sup> *Ibidem*; pag. 474 Tav.V

Comune, proprietario del bene, il marchese si sarebbe offerto di sgravare il Comune di tale spesa prendendosene carico. Ora questa tela è conservata presso la casa della famiglia Curti a Vicenza; Nella chiesa di Sovizzo al Piano oggi ne conserva una copia, essa è collocata sulla controfacciata, sopra all'entrata principale. Paola Rossi in "*Francesco Maffei*"<sup>28</sup> riporta nella scheda dell'opera come datazione 1649 circa e che fu restaurata nel 1955 dallo studio S. e F. Volpin, acquistata da Giovanni Curti quando la chiesa fu demolita, la Rossi riporta questo momento agli inizi Cinquanta, ma sappiamo che la demolizione iniziò fine anni Trenta, e che già nella foto la pala non compare nell'altare principale. Il Cevese colloca la tela in un momento precedente rispetto alla tela dello stesso soggetto dell'Oratorio delle Zitelle ( "Le facce di questi apostoli sono state precedute da quelle altrettanto ansiose degli apostoli del primo piano nell'Assunta della collezione Curti"). Opera della "piena maturità" dell'artista la ritiene l'Ivanoff (1956), della "tarda maturità...prossima all'analoga composizione delle Zitelle, immediatamente precedendo" il periodo padovano la giudica il Magagnato (1956), al 1655-1657 circa lo assegna la Copeland Brownell (1978). Anche la Rossi concorda nell'ipotizzare la pala come la "*tavola*" dell'altar maggiore che il Maccà (1814) ricordava essere "stimata" nella chiesa sovizzese, senza però indicarne l'autore e il soggetto. Nella visita pastorale del 19 maggio 1648 del Card. Bragadin è annotato "*Preterea cum Pala dicti Altaris esset nimis vetusta et corrosa, Commisit provideri termino unius anni de Pala nova*"<sup>29</sup>. Non ho trovato altri documenti di visite pastorali, come ad esempio la visita di Mons. Giovanni Battista Brescia nel 1656, altri riferimenti alla pala dall'altare, quindi non sappiamo se la nuova pala sia stata effettivamente collocata *in situ* entro il termine indicato, non esclude la Rossi però un'esecuzione della pala attorno al 1649<sup>30</sup>, trovando consonanza stilistica con l'*Ultima Cena* di Verolanuova (1648-1649), e con la *Glorificazione del rappresentante di Venezia Bertucci Civran* della Rotonda di Rovigo ( 649), in particolare gli apostoli li ritiene molto simili a quelle di ascendenza tintorettesca dell'*Ultima Cena* sopracitata. Ricordiamo che in questo periodo Francesco Maffei lavora per l'Odeo del teatro Olimpico (1647-1648), quando dell'Accademia Olimpica era "*Principe*" quel Pietro Paolo Bissari che firma il mando di pagamento per il Maffei <sup>31</sup>, primo genito di Sforza, conte di Costafabbrica (oggi Costabissara) e Castelnuovo. Un legame con la famiglia Bissari, anche se non del ramo Sovizzese, che ipotizzo potrebbe aver favorito la commissione di questa opera ad un artista comunque molto noto nel territorio veneto e soprattutto vicentino. A guardare la pala (fig.48)

<sup>28</sup> Paola Rossi, Francesco Maffei. Pag 127. Tavola XX

<sup>29</sup> Paola Rossi, Francesco Maffei. Pag 127. Tavola XX

<sup>30</sup> *Ibidem*, pag 127

<sup>31</sup> *Ibidem* pag 18

affiora nello schema compositivo il ricordo dell'*Assunta* di Tiziano del Duomo di Verona che non possiamo escludere che l'artista abbia visto passando per il capoluogo scaligero, la presenza degli angioletti nella parte superiore e la posizione più serrata al tempo stesso potrebbero ricollegarsi a non lontane suggestioni maganzesche<sup>32</sup>. La gamma cromatica particolarmente raffinata, dove all'interno di un'intonazione per lo più sobria presenta timbri delicati come il rosa e il giallo delle vesti dei due apostoli in primo piano, e la pennellata che si infervora nella resa delle chiome e delle ali degli angeli, rivelano le migliori doti del linguaggio maffeiano maturo. Gli angeli colti in quel volo impetuoso sono un motivo che Maffei ripete spesso nelle sue tele e che *“sigla la scena con una clausola tintorettesca divenuta una locuzione felice di un'espressione che anche in questo caso rinnova termini barocchi mai sopite suggestioni e i suggerimenti cinquecenteschi”* (Rossi 1991).

Nei registri parrocchiali del 1929 e del 1936 non viene riportata la presenza della pala del Maffei o di un'opera che potrebbe essere ricondotta a questa pala. Dobbiamo quindi confermare che la pala già nel 1929 non si trovava all'interno della Chiesa antica. Leggendo nel questionario del 1929<sup>33</sup> scopriamo che sono cinque anni che non vi è un *Mansionario*, ossia dal 1924 quando nasce la nuova parrocchia, è mia opinione che forse è questo il momento in cui la tela viene spostata dalla sua collocazione originale in favore della famiglia Curti.

Abbiamo prima scritto che nella soffitta della chiesa sono ancora conservate le cornici delle nicchie degli altari della chiesa demolita (fig.49). Queste cornici erano parte delle strutture dei tre altari. La più grande corrisponde all'altare principale e si può ben identificare nella foto d'epoca degli interni della chiesa. Se la struttura dell'altare principale avesse contenuto la tela del Maffei, si dovrebbe trovare corrispondenza nelle dimensioni della cornice con quelle del quadro, anche se la cornice sicuramente non era l'originale, effettivamente le proporzioni corrispondono, mentre non posso essere certa che le dimensioni coincidano, anche se penso si avvicinino molto. Sappiamo dalla descrizione di Renato Cevese<sup>34</sup> che la pala, anch'essa a centina, misura m 2.77 per m 1.47, mentre la cornice stimo sia circa m 2.60 per m 1.50 con un conto approssimativo. Il tema della pala, ossia l'assunzione di Maria, le dimensioni, le fonti storiche, la nuova statua databile anni '20 del Novecento e la copia collocata nella nuova chiesa sono tutti indizi che vanno a confermare la probabile collocazione dell'opera sull'altare principale della chiesa.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, pag 127

<sup>33</sup> Questionario della Diocesi di Vicenza.1929

<sup>34</sup> Artistide Dani; Sovizzo e le sue genti; pag. 475

Curiosamente tra le cornici conservate ce n'è una di dimensioni intermedie che non è ne grande come quella dell'altare principale, né come quelle degli altari più piccoli. Non saprei collocarla.



## Il Cristo Passo

All'interno di Villa Curti, Sovizzo, è conservato un rilievo del Cristo Passo (fig. 57). Questo rilievo è una copia d'inizio Novecento dell'originale (fig.51) sempre in possesso della famiglia Curti e ora situato presso Villa Ghislanzoni-Curti a Vicenza, in località Bertesina. Barbieri (1984) lo descrive come: *semplice tabernacolo, sempre in pietra di Nanto e con vistose tracce della pristina policromia. Arrivata in loco nel secolo scorso, tolta da una chiesetta di Sovizzo, un tempo mansoneria Sale, onde sottrarla ad imminente dispersione: e si direbbe che la "Pietà" del San Lorenzo ne costituisca un necessario antefatto. Continua: l'anonimo scultore, meno scaltrito, evita, tuttavia, di proposito, la difficile impostazione prospettica tagliata di scorcio, esperita nell'episodio centrale del Polittico Pojana, brano a cui, d'altronde si limita il suo scarnito racconto: ripiega su di una ovvia disposizione frontale, appiattendolo il sarcofago su di una balaustra, tesa tra le due lesene. Sotto le due figurine – i santi Giovanni Battista e Rocco (?) – hanno l'aria impacciata di un ex voto di devozione contadina; tutto attorno, lo spazio si rinserra improvviso, addossandosi rapide le timide architetture sulle ali degli angeli, gravando l'architrave sull'aureola del Cristo; entro la lunetta ribassata, si insinua il tipico "pecten" striato. Nel pelago delle manifestazioni plastiche tardo quattrocentesche nel Vicentino, viene spontaneo un riferimento alla bottega di Tommaso e Bernardino da Milano e in specifico, al trittico da loro firmato in San Vitale di Montecchio Maggiore; piuttosto tardo, attestato intorno alla fine del nono decimo del secolo<sup>35</sup>;*

Nel programma televisivo prodotto per Telepace "Andar per Ville" (2021) lo storico Giorgio Ceraso ci descrive il Tabernacolo come proveniente dalla chiesa trecentesca Santa Maria Assunta, sciaguratamente demolita fra il 1938 e il 1940. In quella circostanza Giovanni Curti, il proprietario della Villa dirimpettaia alla chiesa, per evitare la dispersione di questo manufatto lo trasferì nell'androne di Villa Ghislanzoni-Curti dove si trova da diversi anni. Ceraso esprime apprezzamento per il restauro che ha salvato parte della rarissima policromia originaria. Sempre lo storico definisce come probabili autori Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, che provenivano dal ticinese. Datando l'opera tra il 1480-1490, l'accosta all'altare Pojana, e vi riconosce uno stile precursore dell'imminente Rinascimento.

---

<sup>35</sup> Barbieri 1984; Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo.

Del Cristo Passo, grazie a un restauro relativamente recente, che sarebbe stato eseguito dallo Studio Volpin di Padova, saltano agli occhi i colori vivi<sup>36</sup>. Considerando anche che la Pala del Maffei dell'*Assunzione della Vergine* fu fatta restaurare da Volpin nel 1955<sup>37</sup> sempre dalla famiglia Curti è ipotizzabile che il rilievo sia stato fatto restaurare se non nello stesso periodo, non molto dopo o prima.

Deve essere questo il basso rilievo che viene descritto nel registro parrocchiale del 1936 definendolo *Ecce Homo*. Si trovava sopra la porta maggiore fino alla demolizione della chiesa. Questa collocazione deve essere stata sicuramente non quella originale, infatti l'opera, avendo significati legati al tema dell'eucarestia e la tabella in metallo che doveva essere l'apertura di un tabernacolo, doveva essere stata posta inizialmente ai lati dell'altare principale.

Il rilievo quindi, probabilmente in pietra locale vicentina, ha scolpite cinque figure su due piani paralleli, nella parte bassa due figurine di santi in nicchie divisi da una placca metallica incisa (fig.55), il piano superiore, che occupa due terzi dello spazio, sono scolpite tre figure grandi fino all'altezza della coscia (fig.52). Il tutto è inserito in un'architettura che incornicia. Le due colonne snelle ai lati hanno sia la base sia il capitello di colorazione blu, mentre il fusto è verde, la decorazione è semplice, esse sorreggono una lunetta che è decorata da una conchiglia al centro e due volute floreali ai lati. L'architrave come dice il Barbieri pesa sull'aureola del Cristo.

Risalendo con lo sguardo sul rilievo dal basso incontriamo due figure di santi: il santo a destra possiamo identificarlo come San Rocco (fig.55). Ai piedi indossa due alti calzari con una bordatura al collo a V, presentano tracce consistenti di colore marrone. Le gambe hanno due colori, uno tendente al rosa e l'altro al verde, quello rosa ha anche una macchia più scura indicata dalla mano sinistra del santo, questa macchia è probabilmente il segno della piaga lasciata dalla peste, quindi una gamba sarebbe nuda per presentare la piaga (rosa), si nota anche la flessione della stessa che la mette in rilievo rispetto all'altra più dritta e coperta dal calzone (verde). Dell'abito corto alle cosce e cinto in vita, si evidenziano le balze. Il suo colore è il marrone. Sopra l'abito il *tabarro*, ossia il mantello a media lunghezza, cade sulle spalle. Il lungo bastone che tiene in mano, assieme all'accenno di un cappello a fesa larga sulle spalle rivela la sua natura di pellegrino. Spesso San Rocco è rappresentato con ai suoi piedi un cane, qui non è presente, ma lo spazio a destra del santo non ci lascia escludere una

---

<sup>36</sup> G. Curti 2021

<sup>37</sup> Rossi 1991. Francesco Maffei. Pag 127



sua presenza in precedenza. Sottile è il rilievo dell'aureola che presenta tracce di azzurro, lo stesso colore dello sfondo della nicchia in cui è collocato.

Leggiamo ne *Il culto dei santi e le feste popolari nella Terraferma veneta: l'inchiesta del Senato veneziano, 1772-1773*, come Sovizzo avesse festa di *devozione tutto il giorno* San Rocco<sup>38</sup>, assieme Sant'Antonio da Padova e l'apparizione della Madonna. San Rocco è invocato contro la peste a partire dal XV secolo circa. Vicenza non fu certo risparmiata dal flagello della peste, è facile quindi ipotizzare che il culto verso questo santo fosse ben diffuso, per poi essere *sostituito* dal culto della Vergine di Monte Berico, infatti, nel '700 è già registrata la devozione alla Madonna berica, che diede fine al flagello. Notiamo anche come la festa di San Rocco sia molto prossima a quella della Vergine Assunta, è festeggiato il 16 Agosto, mentre oggi la Parrocchia che è dedicata a Santa Maria Assunta festeggia il proprio patrono il 15 Agosto. Presso la Chiesa di Sovizzo Colle è proprio dedicato un altare laterale a San Rocco e San Sebastiano (1706).

Il santo di sinistra, a differenza di Barbieri<sup>39</sup>, lo identifico come San Sebastiano (fig.55), contenuto sempre in una nicchia dallo sfondo azzurro. Questo santo, tra i più raffigurati in ambito artistico, è invocato spesso a protezione dalla peste e si trova molte volte associato nelle raffigurazioni artistiche a San Rocco. Vediamo ad esempio la tela di Lorenzo Lotto conservata a Loreto dove il "gigante" San Cristoforo è affiancato alla sua destra da San Rocco e alla sinistra da San Sebastiano. Molte sono le chiese dedicate a entrambi i santi e ci sono diverse confraternite, sparse su tutto il territorio italiano che si riuniscono nel loro nome. Guardando la figura, in posa classica, è quasi un tutto tondo, notiamo che indossa solo un perizoma blu annodato davanti e tiene le mani dietro alla schiena nella tipica posa del santo legato all'albero. Nel rilievo non notiamo raffigurato l'albero, se non forse dietro alle gambe. Delle frecce che tipicamente sono rappresentate sul corpo del santo martoriato non ci sono traccia, non escludo che la colorazione, qui molto assente, non presentasse le ferite delle armi appuntite. Se andiamo a confrontarci con altre opere notiamo che San Sebastiano non è rappresentato necessariamente con le frecce conficcate nel corpo, soprattutto se la figura è un rilievo di ridotte dimensioni. Vediamo, in soluzioni più recenti, ma che possiamo accostare per scelta iconografica e tipo di oggetto, alcuni esempi di rilievi dei due santi, Rocco e Sebastiano: la *Maestà Vergine del Rosario, S. Rocco e S. Sebastiano* (Palanzano, loc. Vairo Superiore, 1631) e la *Maestà Madonna Assunta e Santi* (Monchio delle Corti, loc. Bastia).

<sup>38</sup> Colla 2007; *Il culto dei santi e le feste popolari nella Terraferma veneta: l'inchiesta del Senato veneziano, 1772-1773*.

<sup>39</sup> Barbieri 1984; *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo*;

Notiamo come in uno le frecce siano lievemente abbozzate, mentre nell'altro sono proprio irriconoscibili. Nel nostro santo, aumentando la saturazione e la regolamentazione dei toni per risaltarne la cromia rimasta, osserviamo delle macchie di rosso scuro che potrebbero essere proprio il segno delle ferite sul corpo.

Tra le due figure una placca in metallo (fig.55) reca una scritta “*Humani generis redemptor*”: *Redentore dell'umanità*. La scritta fa riferimento a Cristo, che la sovrasta nell'opera, che salvò l'umanità dai suoi peccati morendo e risorgendo. Una scritta molto simile è riportata in un'incisione del Mantegna. L'opera conservata al British Museum (fig. 78). (1470 -1500), è così descritta: *The Entombment, a copy in reverse after Mantegna; the body of Christ at right held by two men in a shroud above a tomb inscribed: 'HUMANI GENERIS REDEMPTORI', with three mourning figures behind; on the left St John and the three Holy Women* (Cristo, trasportato su un telo, è deposto in una tomba, come il Vangelo racconta, lo piangono le donne e san Giovanni sulla sinistra), Maria sua madre è svenuta per il dolore, la scena è carica di pathos, lo stesso stato emozionale traspare dall'angelo di destra del nostro rilievo che sostiene il Cristo. La placca di metallo del rilievo potrebbe essere stata molto probabilmente la porta di un tabernacolo, i cardini dovrebbero corrispondere ai due ganci superiori, e la “G” di *generis* fungere da spazio per l'apertura. L'opera sicuramente legata per significato all'eucarestia doveva trovarsi presso il presbiterio della chiesa, vicino all'altare maggiore, in uno spazio funzionale alla s. messa. Dalla foto dell'interno della chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo non si coglie il rilievo, potrebbe essere stata scattata dopo la sua rimozione oppure potrebbe essere stato collocato in una parete (quella di sinistra?) del presbiterio.

Sulla parte sommitale dell'opera troviamo la figura di Cristo (fig.52) che emerge dal sarcofago attorniato da due angeli che gli stringono le braccia. Cristo ha gli occhi chiusi, in gesto aperto mostra i segni dei chiodi sui palmi delle mani, il perizoma annodato sul davanti è di colore blu, il bacino è leggermente rivolto verso la sua destra. È evidente il semicerchio delle costole e ben definito il petto, parte del colore dell'incarnato è ben visibile soprattutto sulle braccia e sull'addome. Il volto è leggermente piegato verso la nostra destra, il viso è asciutto, gli zigomi ben pronunciati, la barba marrone scuro, assieme ai riccioli ben attorcigliati e alla corona di spine intrecciata, incorniciano il volto. Questa espressione distesa è di chi ha sofferto ma che ora ha trovato la pace ottenuta con la fine delle sofferenze. L'aureola, che conserva il pigmento giallo, sovrasta il capo di Cristo insinuandosi nel poco spazio tra il capo e la sommità dell'edicola. Gocce di sangue scendono dalla corona di spine sul capo. Una linea unica definisce il naso e le sopracciglia, mentre la bocca, a differenza dei

due angeli e di altre iconografie, è chiusa e la barba si dispone in modo simmetrico ai suoi lati.

I due angeli vestono eleganti vesti della moda dell'epoca, si nota una buona cura nella realizzazione dei panneggi delle maniche e nelle balze del gonnellino, l'angelo di destra veste di un azzurro chiaro, mentre quello di sinistra di verde. Gli abiti realizzati per questi angeli sono molto simili a quelli indossati dai putti dell'altare Pojana di San Lorenzo, Vicenza. Le ali ripiegate per restare nello spazio architettonico esprimono una colorazione turchina. I capelli vaporosi, arricciati all'indietro, incorniciano due volti fortemente espressivi, in particolare l'angelo di destra, con le labbra "tremolanti" e semichiusure, si strugge dal dolore, la sua chioma castana è sormontata da un nimbo scarlatto. L'angelo di sinistra invece, biondo, ha l'espressione di chi guarda lontano. Entrambi i putti cingono le braccia del Cristo, se seguissero puntualmente l'iconografia dell'Engel Pietà, dovrebbero sorreggere il corpo di Gesù, mentre in questa versione, dove non si coglie alcuno sforzo da parte loro, sembra vedere di più due bambini, come impauriti, che si cingono al padre, in posizione retrostante anziché a fianco, per ripararsi da qualcosa di pericoloso. Il corpo morto di Cristo si regge da sé, come nella più tipica posa dell'Imago pietatis dove è esposto solo.

## **La Copia del Cristo Passo**

Curiosamente presso Villa Curti di Sovizzo è conservata una copia del rilievo (fig.57) che sarebbe stata eseguita nel primo Novecento, su commissione della famiglia Curti. Ora l'opera è esposta nella sala adibita alle colazioni del b&b ricavato in un'ala della Villa di Sovizzo, inserita in un arredamento di gusto neogotico. Non se ne conosce il motivo sicuro di questa realizzazione, ma si può affermare che questa copia sia stata sempre di proprietà della famiglia e forse collocata in precedenza presso il palazzo Curti a Vicenza. La copia è di buona fattura e, se non del tutto, molto fedele all'originale. Chi realizzò questa copia sicuramente studiò molto bene l'originale così da crearla il più somigliante possibile. A differire principalmente sono i colori e lo stato conservativo. Analizziamo la copia: partendo dall'architettura riscontriamo una fedeltà di riproduzione che va dagli zoccoli delle colonne, la decorazione delle stesse all'architrave, con riproposta la conchiglia sulla sommità, nella copia lo scultore ha voluto però ricomporre per intera l'architettura rispetto al più danneggiato

originale. È replicata la “porta” in metallo (fig.59) con la scritta *humani generis redemptor*. I due santi (fig.59) ai lati della stessa sono identici nelle pose e nell’abbigliamento; a osservarli bene si nota una differenza nelle espressioni, la mano del santo di destra indica più verso il basso anziché di lato e i panneggi danno un effetto di minor morbidezza, il santo di sinistra è più affusolato, meno scultoreo, in maggior rilievo sono le costole e la capigliatura perde di morbidezza.

Il Cristo presenta la stessa sottolineatura delle costole di san Sebastiano, la linea della vita è meno precisa, il panneggio invece più deciso e la mano sinistra più assottigliata. Il viso anch’esso leggermente più assottigliato, la barba e la capigliatura perdono di morbidezza, i segni dello scalpello sono più marcati, l’aureola al contrario appare più leggera. Gli angeli (fig.58) ai lati subiscono la stessa sorte: un indurimento del panneggio delle vesti, la capigliatura quasi cristallizzata, le espressioni perdono la loro naturalità e dolcezza in cambio di una stilizzazione che insiste soprattutto sulla parte che comprende il naso e gli occhi. L’angelo di destra, in particolare, mostra una smorfia accentuata, effetto sia della forte stilizzazione sia del digrignare dei denti. Sembrerebbe che il nostro scultore contemporaneo volesse riportare un po’ di quel pathos degli angeli dell’altare Pojana, che il rilievo originale invece smorza.

## **Perché una copia?**

Non ho trovato riferimenti sulla motivazione che indusse la famiglia Curti a far eseguire questa copia, in particolare a sig. Giovanni Curti, che i pronipoti indicano come il probabile committente.

Questa grande somiglianza ci fa pensare che fosse stata realizzata per sostituirla “senza dare nell’occhio”, se fosse stata commissionata per una sostituzione tale, si dovrebbe credere che, quando fu realizzata, l’originale non dovesse presentare così bene i suoi pigmenti, altrimenti sarebbe stato probabile che l’autore replicasse anche i colori, per renderla così del tutto somigliante. Se invece la copia doveva essere vista come tale, potrebbe essere che si fosse scelto di renderla “migliore”, ossia resa più “classica” e per essere quindi ricollocata con questa nuova veste “pulita” dalle macchie di colore. Non è chiaro se la destinazione di questa copia dovesse essere la chiesa che conteneva l’originale, oppure Villa Curti. Conoscere la

reale destinazione ci aiuterebbe a dirimere se fu fatta per motivi conservativi, oppure per volontà di vendere l'originale, o per vendere la copia o per avere una copia dell'originale in casa. Sono diverse le ipotesi che si possono fare, una cosa abbastanza certa è che l'originale non fu mai sostituito, che adesso la famiglia possiede entrambi i rilievi e intende conservarli ed esporli a chi frequenta le loro dimore, infatti entrambe le ville (Villa Curti di Sovizzo e Villa Ghislanzoni Curti di Vicenza) sono diventate luoghi di ospitalità turistica. Non sappiamo ipotizzare neanche l'autore di questa copia, ma sappiamo che nel territorio veneto c'erano diversi artisti che si "prestavano" a eseguire copie. Queste copie erano eseguite o a scopo di vendita, ossia l'opera autentica veniva venduta e preservata una copia che doveva restare nel luogo originale alla quale l'opera era stata destinata, oppure per motivi decorativi, ossia la copia, perché piaceva l'opera, veniva realizzata per essere conservata dal privato committente. In questo caso, la figura del sig. Curti, noto collezionista di opere antiche, fa escludere che la copia sia stata fatta per vendere l'originale, ma probabilmente per conservarla presso la propria villa a motivo decorativo e collezionistico. In occasione della demolizione della chiesa, probabilmente, il sig. Curti ha deciso di "salvare" l'originale. Non avendo comunque trovato una prova concreta che il rilievo fosse collocato originariamente presso la chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo, si deve doverosamente tenere aperta l'ipotesi che si trovasse altrove, come la chiesa di San Michele ad esempio.

Vorrei dedicare solo qualche riga sulla questione delle "copie", poiché mi sono imbattuta curiosamente in quest'opera, credendola in principio l'originale. Quando ci rivolgiamo a un'opera del tutto somigliante a un'altra, ci chiediamo se è una copia o un falso, la possiamo considerare come un manufatto originale o un inganno e di conseguenza una truffa. Le risposte che ci diamo sono molto importanti poiché sono quelle che poi creano valore dell'opera stessa, quindi per esempio se vale la "pena" studiarla o se deve essere "ignorata" o peggio "rinnegata". Proprio in questo momento (ottobre 2021 – gennaio 2022) presso il MART di Rovereto è curata la mostra " Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento". Una mostra che ci aiuta a riflettere sul concetto di "falso" che ha l'arte, falso che da truffa può diventare uno strumento culturale. Il falsario non ha come antagonista chi cade nella trappola, ossia il collezionista, ma l'artista stesso, al quale è riconosciuto il privilegio del genio da una parte e dall'altra è canzonato da chi lo copia, tutto avviene come una sfida tra i due. La questione del falsario e di chi a sua volta commissiona delle copie, va studiata come testimonianza del gusto del collezionismo, che il caso del cremonese di Dossena, oppure Fabio Volpi, Giovanni Bastianini o Federico Icilio Ioni, artisti a cavallo tra Ottocento e Novecento, epoca in cui possiamo ascrivere anche la nostra copia, ci parla di un

sentimento estetico prevalente di un'epoca, un sintomo storico-critico, come dice Mauro Cecchetti nel suo articolo del 25 novembre sulla rubrica Agorà di "Avvenire", riporto la chiusura del suo articolo: *l'arte ruota attorno all'unico. È ciò che è unico non solo è raro e costoso, ma si supera e ci chiama a sé. Col falsario, però, all'estasi segue sempre il disincanto*<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Cecchetti 2021; Dossena, il falsario che aspirava al podio.

## La fortuna critica dell'Engelpietà

Nei prossimi capitoli analizzerò come l'iconografia dell'*Engelpietà* si sia diffusa, cercando, durante la lettura delle opere proposte, di raffrontarle con il Cristo Passo di villa Ghislanzoni Curti di Vicenza presentato nel capitolo precedente.

Il Cristo Morto tra angeli, detto anche Engelpietà, è un soggetto molto utilizzato nell'arte veneta del Quattrocento, soprattutto pittorica. Giovanni Bellini affronta diverse volte il tema, anche Filippo Lippi, grazie anche al soggiorno a Padova, ripropose tra le sue opere questo particolare tipo iconografico (fig.64). Mentre a livello scultoreo, iconica è la formella di Donatello sull'altare del Santo a Padova (fig. 60), datata 1449 che sarà modello per un'infinità di riproposte.

L'Engelpietà è una delle diverse declinazioni dell'iconografia dell'Imago Pietatis. La raffigurazione del Cristo che emerge dal sarcofago è un'iconografia nata in età medievale nel mondo bizantino ed è stata importata in Occidente tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XVI secolo<sup>41</sup>. L'immagine dell'Imago pietatis ha una lunga storia, una nascita bizantina verso la fine del XII secolo e uno sviluppo nel Veneto durante il secolo successivo. Verso la metà del Trecento, precisamente nel 1343-1345, *l'Uomo dei dolori* prese posto sul pannello centrale superiore della pala feriale dipinta da Paolo Veneziano per proteggere la Pala d'oro e per ornare l'altare maggiore nella chiesa di San Marco. Se nel mondo bizantino nell'iconografia dell'Imago pietatis la figura ha più una funzione iconica di adorazione, con il radicarsi in occidente è avvenuto un cambiamento nel contenuto: essa diventa un confronto con la corporeità di Cristo, indicando la sua presenza reale nell'Eucarestia e un momento didattico di catechesi. Il Cristo è estrapolato da qualsiasi contesto narrativo, a volte è accompagnato da angeli, altre volte dalla Madonna e San Giovanni evangelista (i dolenti). Lo possiamo trovare con gli occhi chiusi, le braccia altrettanto chiuse, come un corpo morto, oppure vivo, con le braccia aperte, affiancato da strumenti della Passione o che mostra le proprie ferite. L'immagine è quindi spesso accostata all'Eucarestia, sui tabernacoli, oppure è riprodotta per sostenere una religiosità più intima e affettiva: la sofferenza dell'uomo vicina alla sofferenza del Figlio di Dio. Questo tipo di rappresentazione è sviluppato in associazione con contesti sacramentali, su paliotti e predelle, ossia associati con l'altare. Nel Cinquecento divenne moto popolare un'incisione di Israhel van Meckenem, essa rappresentava la famosa

---

<sup>41</sup> W. Barchman. La trasformazione del Cristo Passo in un emblema urbano a Padova nel Quattrocento.

icona portata da Bisanzio a Santa Croce in Gerusalemme, Roma, nel 1385, dove le rigide forme del corpo di Cristo sono accompagnate dalla scritta *ymagis pietatis*.<sup>42</sup>

Possiamo apprezzare come a Padova l'Uomo dei dolori si diffuse come iconografia partendo dal Trecento, fino a diventare quasi un emblema civico verso il 1500. Questo tema variò a Padova nel tempo e nei luoghi, non solo per la trasformazione stilistica dal gusto tardogotico a quello del nuovo Rinascimento ma erano i contesti diversi delle specifiche opere e la funzione di ciascun oggetto a modulare la figura.

Come avviene per quella del Compianto sul Cristo morto e le Pietà<sup>43</sup>, l'idea del tema che il corpo morto del Salvatore sia letteralmente esposto come ostia vivente, affonda le sue radici in Sant'Agostino ed è alla base della *manducatio per visum*, ossia della pratica parallela alla *manducatio per gustum* di accedere all'eucarestia attraverso la visione del mistero eucaristico rappresentato. Molte erano le confraternite dedicate al culto del *Corpus Domini*, istituita a Liegi nel 1246 ma ufficializzata nel 1264 le confraternite erano associazioni laicali largamente diffuse nel territorio del triveneto. Il *Cristo passo* potrebbe essere a volte confuso con il tema dell'*Ecce Homo*, immagine quest'ultima comunque legata al sacrificio del Salvatore, infatti, Cristo è sempre rappresentato come "esposto" agli occhi dei fedeli prima dell'estremo sacrificio, ma il momento è diverso, nell'*Ecce Homo* Cristo è ancora vivo, Pilato che non vuole condannarlo, rimette la sua sorte alla volontà del popolo, che lo condannerà a morte. Il Cristo passo tra gli angeli trova anche corrispondenza a un altro tema: il *Vir dolorum*, ossia *l'uomo dei dolori* (Isaia, 53,3). Le due definizioni iconografiche sono strettamente collegate tra loro, in entrambi i casi sono rappresentate, in un paradosso, la vita (posizione verticale ed eretta del corpo) e la morte di Cristo (le ferite della crocifissione), questa esposizione come già indicato serve a ricordare al devoto cristiano sia le sofferenze di Cristo ma anche la promessa di resurrezione. Questo termine "uomo dei dolori" secondo i curatori della mostra *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese The Man of sorrow in venetian art*, organizzata presso il Museum of Biblical Art di New York nel 2011, di cui il catalogo della mostra è a cura di W. Barcham e C. Puglisi, sarebbe la definizione originale, nel senso *da cui ha origine*, di tutti gli altri termini utilizzati per distinguere le diverse iconografie di un'unica immagine, ossia quella di Cristo che mostra la sua sofferenza. Questi termini, già citati, sono: *Ecce Homo*, *Pietà*, *Cristo Morto*, *Cristo Passo*, e aggiungerei *Engelpietà*, *Vesperbild*, *Cristo alla colonna*. La sofferenza, ossia il sacrificio che Cristo

<sup>42</sup> Lilian Armstrong. Wellesley College. *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese*.

<sup>43</sup> C. Bonaccorsi, i patrimonio pittorico della cattedrale padovana. Il Quattrocento e il Cinquecento. In: *La cattedrale di Padova, archeologia, storia, arte, architettura*.



compie per salvare, redimere l'umanità (*Humani generis redemptor* troviamo nel nostro Cristo Passo di Villa Ghislanzoni Curti) che si rivela nell'eucarestia si riassume in un macro tipo iconografico che è il *Vir dolorum*, *l'uomo dei dolori*. Questa caratteristica forte affettività emotiva che viene scaturita da queste immagini, legate all'uomo dei dolori, può trovare corrispondenza nella diffusione che ebbe fino al Quattrocento del manoscritto *Meditationes Vitae Christi*. Questo testo medievale è sostanzialmente una parafrasi dei Vangeli con degli elementi apocrifi e lunghi passi didattici. Non viene narrata solo la vita di Gesù ma anche della Vergine e molti sono gli inserimenti della tradizione apocrifia. Gli eventi evangelici sono narrati con appunto forte emotività, l'intento sta nel creare compassione non solo nella Passione di Cristo ma in tutta l'opera. La forma quasi dialogata dell'opera, con i suoi consigli e suggerimenti al "pubblico", incoraggia alla meditazione e ammaestra il lettore<sup>44</sup>. Questo testo ebbe appunto rilevanza non solo nella spiritualità, ma anche nella letteratura, nel teatro e nell'arte. Credo che questo invito che fa il testo, a *meditare* sulla vita di Cristo, sia il medesimo messo in atto da questa iconografia dell'Uomo dei dolori, nelle sue declinazioni, da una parte più didattiche, dall'altra più emotive.

Per quanto riguarda il tema eucaristico lo troviamo anche in diversi manoscritti<sup>45</sup>. Nella miniatura attribuita al veneto Benedetto Bordon, nella *mariegola* di San Gimignano della confraternita del Santissimo Sacramento, un sacerdote con in mano un ostensorio è in piedi accanto a uno stendardo processionale in cui è posta l'immagine di Cristo nel calice, accompagnato da due angeli. Il sostituire il sarcofago con il calice è un'altra versione dell'Imago pietatis che è direttamente collegata all'eucarestia. Continuando l'evoluzione dell'iconografia troviamo che dall'inizio del XVI secolo i pittori veneziani rappresentavano sempre più frequentemente il corpo intero di Cristo, o quasi, che per sottolinearne lo stato d'animo tragico oscuravano il fondale<sup>46</sup>.

La mia analisi iconografica verterà quasi prettamente sul Cristo Passo sorretto da due angeli, ossia l'Engelpietà, possiamo però dire che questa particolare iconografia va a inserirsi in un tema più ampio della Pietà, molto diffusa nell'epoca presa in esame, ossia la seconda metà del XV secolo e inizio XVI secolo, e anche nel contesto regionale veneto. Possiamo prendere in esame ad esempio l'affresco attribuito a Jacopo da Montagnana, che si trova all'interno della

---

<sup>44</sup> A cura di D. Dotto, D. Falvay, A. Montefusco *Le Meditationes vitae Christi in volgare secondo il codice Paris*.

<sup>45</sup> Lilian Armstrong. Wellesley College. *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese*.

<sup>46</sup> Lilian Armstrong. Wellesley College. *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese*

chiesa di S. Maria dei Servi di Padova<sup>47</sup>. Artista che fu alunno del ferrarese Francesco Bazalieri e che probabilmente dopo il 1461 si trasferì a Venezia dove forse fu allievo di Giovanni Bellini, egli lavorò nella cappella Gattamelata, al Santo. La sua *Pietà* secondo Michela Benetazzo<sup>48</sup> potrebbe avere proprio come prototipo il Cristo Passo sorretto da angeli in pietra dipinta e dorata dell'anticappella Ovetari agli Eremitani di cui parlerò più avanti. Sempre attribuito a Jacopo da Montagnana, assieme a Prospero da Piazzola è il *Cristo in pietà con i simboli della passione ed angeli reggiclipeo e putti reggitarga*<sup>49</sup>, affresco della nicchia di destra della Basilica del Santo di Padova, settimo – ottavo decennio del XV secolo. Cristo, raffigurato di tre quarti, è retto sul sepolcro da San Giovanni, Maria e le pie donne, tutto attorno sono posti i simboli della passione. Quest'affresco è una vera lezione religiosa, l'immagine, fortemente voluta dall'ordine francescano, che promosse opere dello stesso soggetto anche in altri conventi, riporta tra i vari simboli: il sepolcro (sempre presente nell'Engel Pietà), il sudario, il gallo, la croce, la lancia, il bastone con la spugna intrisa di aceto, la colonna e gli scudisci della flagellazione, due mani sopra un catino che ricorda Ponzo Pilato, il mantello, le tenaglie, il volto di Giuda che bacia Cristo, il sole e la luna, un coltello e un orecchio, un secchiello e un pugno chiuso. Nell'Engel Pietà non sono mai presenti questi attributi tipici dell'Imago pietatis, la differenza sta nel fatto che l'immagine del primo tema non ha funzione didattica come nel secondo, ma più quella di suscitare *compassione*, nel significato di “patire con”, condividere, provare lo stesso dolore.

Uno tra i primi esempi di Engel Pietà che troviamo è il rilievo conservato presso il Bode Museum di Berlino (fig. 62.2). Questo rilievo, proveniente dal leggio di un pulpito della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (1297–1301) oppure dal pulpito del Duomo di Pisa (1302–1311) è attribuito a Giovanni Pisano. Gli angeli stanno aprendo il sudario, il corpo di Cristo si scopre rendendo visibile la sua parte superiore. Gli angeli guardano lontano, sono commossi e presentano il suo corpo come un'ostia; le braccia alzate e le gambe tese dei due lo incorniciano come in una mandorla. Posto su un leggio del pulpito sta a indicare come il Verbo di Dio si fa carne. Possiamo ipotizzare che l'Engel Pietà di Giovanni Pisano sia direttamente collegata a *l'Elevatio animae* (fig. 62.1), che malauguratamente è andato disperso l'originale durante la guerra e di cui è rimasto un calco conservato a Berlino (Kaiser-Friedrich-Museum), attribuita al padre Nicola Pisano. Il rilievo, attraverso recenti studi, è stato documentato che provenisse dalla chiesa francescana di Pistoia, probabilmente è quanto

<sup>47</sup> Benetazzo, Ericani. Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento. Montagnana (PD)

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem. Pag 28

resta del monumento funebre di un membro della famiglia degli Ammannati<sup>50</sup>. In questo rilievo vediamo due angeli con lo sguardo rivolto all'esterno che sorreggono un morbido telo, sopra questo è rappresentato un mezzo busto di un defunto, forse un vescovo, ai due lati due forme abbreviate: ANG SUSC che potrebbero corrispondere a *angelus suscipi*, ossia *elevato dagli angeli*. Questa sarebbe una rappresentazione sintetica dell'*elevatio animae*, dove si vede solo l'intervento degli angeli e il loro ruolo attivo nel ricongiungimento dell'anima a Dio, in conformità a un responsorio della *commendatio animae* dell'ufficio dei defunti “*Occurrite angeli domini, suscipientes animam eius, offerentes eam in conspectu altissimi*”<sup>51</sup>, la rappresentazione sarebbe quindi l'anima che si trova a faccia a faccia con Dio nella felicità della visione beatifica. Quello della tomba pistoiese è l'esempio più antico in Italia, tra quelli noti, di questo schema iconografico, forse il più diretto precedente di un altro capolavoro di Giovanni Pisano che è il monumento genovese della “sancta Imperatrix” Margherita di Brabante, ma in più generale fu l'archetipo della raffigurazione dell'ascesa dell'anima al cielo che si troverà spesso nei monumenti funebri trecenteschi del Centro Italia. L'esecuzione di Giovanni Pisano per il leggio, dove l'anima del defunto è sostituita dal corpo di Cristo morto, cambia completamente il tema della rappresentazione, mantenendo pressoché inalterata la composizione. Anche se non ho trovato una corrispondenza nei testi vorrei sottolineare una correlazione tra i due rilievi, noto infatti come ci sia corrispondenza nella disposizione delle figure, infatti abbiamo sempre due angeli adulti, con lo sguardo rivolto all'esterno, che sorreggono un telo, che indicherei come il *parapetasma*, termine usato dal professor Dombrowski nella descrizione dell'Engelpietà della Nagel Auktionen, ossia quel telo d'onore che sorregge il defunto. Anche la provenienza dei due rilievi mi indica una probabile relazione stretta tra le due opere, infatti se l'*elevatio animae* è stata collocata come parte di un sarcofago smembrato nel tempo della chiesa di San Francesco a Pistoia, anche il leggio di Giovanni Pisano è fatto risalire a una collocazione che si divide tra Pisa e Pistoia. Tornando all'iconografia dell'Engelpietà in generale mi sento di confermare che il tema derivi dell'Imago pietatis di origine Bizantina, ma non posso escludere che l'iconografia non sia legata anche a un tema di origine classica del culto dei defunti. Dombrowski porta ad esempio i rilievi classici presenti al camposanto pisano (fig.71) che sappiamo essere stati fonte continua di studio dei grandi artisti, non ho trovato riscontro scritto ma alla luce dell'analisi dei due rilievi e della loro provenienza, notando sì una differente cifra stilistica ma una composizione pressoché identica, posso affermare che molto probabilmente Nicola Pisano

<sup>50</sup> I. Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale

<sup>51</sup> Ibidem

riprese l'iconografia classica, ossia del defunto presentato dal telo d'onore sorretto da due angeli, che Giovanni poi riutilizzò non più rappresentare un defunto ma Cristo, creando forse una nuova originale iconografia: l'Engelpietà.

## Lo Schiavone e Filippo Lippi

Appartiene a un polittico l'Engelpietà realizzata da Giorgio Culinovic, detto lo Schiavone, allievo della bottega padovana dello Squarcione (fig.63), considerati all'epoca fra gli artisti più moderni in città a Padova. Fu realizzata probabilmente tra il 1456 e 1461, oggi è conservata presso la National Gallery di Londra, forse originariamente per la cappella della famiglia Frigimelina nella chiesa di San Nicolò a Padova<sup>52</sup>. I due angeli "apteri", ossia senza ali, afferrano il Cristo con le piccole mani, vestono eleganti abiti dalle maniche elegantemente trinciate, i paffuti visi si rivolgono all'esterno esprimendo due volti sofferenti, le pupille degli occhi sembrano rigirate quasi come i due angeli fossero in trance, le bocche aperte mostrano i denti. Cristo emerge da uno stretto sepolcro che si sviluppa in verticale, il sudario lo avvolge nascondendo le braccia, gli occhi sono chiusi e i capelli che fuoriescono dal tessuto morbidamente cadono sulle spalle con riccioli ben definiti. All'inizio degli anni sessanta la Veneranda Arca del Santo commissionò un piccolo turibolo argenteo a forma di navicella con i santi Antonio e Stefano su uno dei due coperchi e l'Imago pietatis e due Angeli sull'altro; la figura di Cristo è molto simile a quella ideata da Donatello del decennio precedente<sup>18</sup>. Francesco Squarcione e il suo allievo Giorgio Schiavone sono stati proposti come i responsabili dei disegni preliminari dei nielli incisi sulla navicella.

La tavola vista prima dello Schiavone è direttamente collegata per la soluzione iconografica a quest'altra opera conservata presso il Kereszteny Muzeum in Ungheria, che A. De Marchi ipotizza opera di Filippo Lippi<sup>53</sup> realizzata nel suo soggiorno padovano nel 1433. Si trattava forse della parte centrale di un trittico fiancheggiata da quinte raffiguranti la vergine dolente e San Giovanni Evangelista (fig.64). Lo stile dell'opera è affine ai primi lavori di Lippi ma le condizioni dell'immagine rendono difficile giudicarne la paternità. Quest'opera credo che sia accostabile a un'altra tavola dipinta sempre nel 1433 da Lippi, una tavola che doveva fungere

<sup>52</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/giorgio-schiavone> (05/02/22)

<sup>53</sup> <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=28>. (05/02/22)

da coperchio di un reliquiario nella chiesa del Santo<sup>54</sup>. Si può ricondurre la figura rappresentata all'*Uomo dei dolori* qui affiancata da due angeli. Questa immagine porta con sé una novità morfologica, segno di rinnovamento e di un aggiornamento che avviene in Veneto verso il Rinascimento che era già in vigore a Firenze. È chiara la profondità illusionistica del sarcofago e il rapporto spaziale tra questo e il muretto retrostante dove Lippi ha posto la posizione degli angeli, ugualmente importante è l'aggiornamento operato sulla figura di Cristo: il torace è leggermente spostato nello spazio e il suo peso pare tale da richiedere uno sforzo da parte degli angeli (diversamente dalle soluzioni venete precedenti), gli angeli sono emotivamente coinvolti nella scena tragica anziché presentarsi come figure graziose, ciascuno con il suo abbigliamento particolare. Il classicismo del pannello si evince anche dai marmi antichi del sarcofago e del muretto.

Tornando allo Schiavone sappiamo che era in suo possesso il disegno della *Pala del mulino delle ostie*, progetto di Nicolò Pizolo di un dipinto d'altare che fece scuola all'epoca. Il disegno fu messo a disposizione di Pietro Calzetta nel 1466 quale modello per la pala di Bernardo De Lazara al Santo, perduto l'originale sono conservate due copie, una eseguita probabilmente da Bartolomeo Sanvito e una copia dello schizzo eseguita da Antonio Brida eseguita per conto di Giovanni De Lazara alla fine del secolo XVIII secolo<sup>55</sup>. La novità di questa realizzazione sta nella sperimentazione spaziale, che il Mantegna approfondì più tardi, di realizzare un dipinto d'altare totalmente unificato e centinato, in cui lo spazio della rappresentazione è prospetticamente caratterizzato dal solido geometrico del cassone del mulino. A noi interessa quest'opera per la novità di proporre alla base di una pala d'altare l'iconografia del Cristo Passo tra gli angeli non in un quadro a sé stante ma coinvolto in una scena più ampia. Quest'opera non doveva essere più tarda del 1453<sup>56</sup>. Dallo studio del Sanvito vediamo alla base, centralmente, la bozza di un Cristo Passo (con tanto di targhetta esplicativa) sorretto da due angeli che emerge da un sarcofago riprodotto con una certa profondità con una vista dall'alto (la maggior parte degli esempi trovati invece l'opera è sempre pensata come vista dal basso), il Cristo ha le braccia aperte, i due angeli ai lati del sarcofago lo sorreggono per tenerlo in posizione verticale. Questa è un'iconografia non direttamente collegata all'altare donatelliano, anche se sappiamo che sicuramente il Pizolo lo studiò soprattutto per la realizzazione spaziale, ma credo che potremmo accostarla di più a quel tipo iconografico che ripropose poi Lombardo nella tomba del doge Malipiero (fig.73) e

<sup>54</sup> W. Barchman. La trasformazione del Cristo Passo in un emblema urbano a Padova nel Quattrocento.

<sup>55</sup> . Callegari. 1998 Scritti sull'arte padovana del Rinascimento.

<sup>56</sup> R. Callegari. 1998 Scritti sull'arte padovana del Rinascimento.

che troviamo nel nostro rilievo di villa Ghislanzoni Curti (fig. 51). L'importanza di questa pala sta anche nel fatto che dovesse collocarsi sopra all'altare della cappella che si trovava proprio di fronte all'altare maggiore di Sant'Antonio, ossia davanti al complesso donatelliano con il famoso rilievo del Cristo morto tra gli angeli. In questo caso il sacro sacramento, legato a tutta l'iconografia del mulino delle ostie, è raffigurato nel *Cristo Passo*<sup>57</sup>.

## La lezione di Donatello

L'Engelpietà, ossia il Cristo sepolto sorretto da angeli, è una versione del Cristo Passo che trova la sua massima diffusione nell'ambito padovano legato alla dirompente presenza di Donatello, principalmente tra il quinto e l'ottavo decennio del XV secolo. Come scrive Chiara Rigoni il modello donatelliano svolse un ruolo di primissimo piano nell'area veneta e le numerose realizzazioni nel territorio vicentino e non solo ne sono la conferma<sup>58</sup>.

D'esempio quindi alla numerosa produzione artistica fu certamente il lavoro che fece Donatello presso la basilica del Santo a Padova: l'altare grande. La famosa opera di Donatello è una formella di bronzo (fig.60) con un rilievo che completa il repertorio iconografico dell'altare maggiore, datata tra il 1446 e il 1453, oggi si trova in posizione centrale nella ricomposizione ottocentesca dell'altare. Il Cristo morto sorretto da angeli emerge con il busto dal sarcofago, tempio che custodisce il suo corpo, immagine di sofferenza e disperazione. È una Pietà che non si ferma nel compianto di Cristo, depresso dalla croce, ma la presenza degli angeli preludono alla Risurrezione del figlio di Dio, angeli che il Vangelo racconta essere i primi a parlare alle donne al sepolcro e annunciare che la tomba è vuota, questo corpo morto, qui sorretto dai due angeli, è ritornato in vita e ha lasciato il luogo della sepoltura.

Gli angeli di Donatello alzano un telo, un sudario forse, che a sua volta sostiene o più precisamente accudisce il corpo di Cristo, i loro volti tristi con una mano sostengono il capo affranto. Notiamo l'angelo di sinistra con la bocca un po' aperta, una smorfia tipica dei pianti dei bambini, mentre l'angelo di destra ha un'espressione ancor più pronunciata, di pianto e di disperazione. Solo Cristo, con il capo reclinato verso il basso e le braccia congiunte con le mani che si chiudono davanti al perizoma, le punte delle dita sono nascoste dal sarcofago, comunica una dolce compostezza. La formella che contiene questa scena esprime la spazialità

<sup>57</sup> W. Barchman. La trasformazione del Cristo Passo in un emblema urbano a Padova nel Quattrocento.

<sup>58</sup> Pag 45. Rigoni. Scultura a Vicenza.

che Donatello sa creare, inserendo le figure non solo in un riquadro, ma esse si collocano nello stesso spazio dello spettatore, grazie all'espedito delle ali degli angeli che fuoriescono dalla cornice e soprattutto delle punte dei piedi che sembrano aggrapparsi agli spigoli di questa: nella scena quindi ne fa parte anche chi guarda.

Dobbiamo prendere nota che all'interno del Santo fra il 1430 e 1465 l'*Uomo dei dolori* era rappresentato almeno sette volte. La numerosa presenza di queste opere fatte nell'arco di una sola generazione, l'accento devozionale, rispecchiava sicuramente un atteggiamento insistente dei frati francescani verso questa iconografia, anche se non possiamo negare la possibilità ai committenti e ai loro artisti di esprimere scelte iconografiche personali<sup>59</sup>. Il pannello di Donatello alzò il grado emotivo rispetto all'opera del già rinnovatore Lippi, infatti, creò i suoi due angeli angosciati concepiti in modo da far risaltare la serenità di Cristo. Possiamo credere che Donatello potesse aver rivolto il suo sguardo anche ad altre immagini presenti a Padova, come ad esempio alle figure del pannello centrale della predella della pala d'altare del battistero (a fianco del Duomo) dipinte verso il 1385-1390 da Giusto de' Menabuoi. Giusto, toscano di nascita, riportò le stesse figure di una tavola di un reliquiario del Duomo dipinta dal poco conosciuto Nicoletto Semitecolo nel 1367. Il gesto drammatico di San Giovanni rimanda alla risposta di Donatello quando ideò i suoi angeli, come anche l'insistenza sul *busto eroico di Cristo*<sup>60</sup>.

Spostandoci in ambito lombardo, tra i preziosi oggetti liturgici evidenziamo come lo stesso tema iconografico sia proposto nella Pace Viscontea (fig.61), conservata nel Museo della Basilica del Duomo di Sant'Ambrogio. La sua forma è tipica di un tabernacolo gotico del tipo "fiammeggiante", d'argento con delle parziali dorature. Rappresenta il Cristo morto, con le braccia conserte come quello di Donatello, il corpo emerge dal sepolcro tra due angeli con le mani giunte in preghiera. Il monogramma di Filippo Maria Visconti e lo scudo visconteo collocati sopra il capo del Cristo permettono di datare l'oggetto liturgico a poco prima della metà del XV secolo, considerando che la morte del donatore è registrata nel 1447. La realizzazione della pace è attribuita a una bottega orafa lombarda.

Questa iconografia ebbe appunto molta fortuna nel nord est d'Italia, ma non solo. Fece ampio uso di questo tema Giovanni Bellini. Egli dipinse il soggetto del Cristo morto in più di

<sup>59</sup> W. Barchman. La trasformazione del Cristo Passo in un emblema urbano a Padova nel Quattrocento.

<sup>60</sup> Lilian Armstrong. Wellesley College. Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese.

quindici opere, spesso è rappresentato a mezzo busto e posto frontalmente esibendo le ferite della crocifissione<sup>61</sup>.

Un esempio fra tutti è la Pietà conservata al Museo Correr. Attribuito sempre al Bellini (1464/1470) è il polittico di San Vincenzo Ferrer, è situato nella navata destra della basilica dei santi Giovanni e Paolo a Venezia, sul secondo altare, l'attribuzione sicuramente non è risolta né per la datazione né per l'autore, ma si stima che sia dello stesso periodo della Pietà (1460 -1465, Milano, Pinacoteca di Brera)<sup>62</sup>. In alto al centro vi è un Cristo sorretto da due angeli, in basso tre santi, tra cui San Sebastiano, tutto sormontato da una grande conchiglia, elementi che ridimensionati troviamo nel nostro Cristo Passo e nell'altare Pojana a San Lorenzo (VI) (fig.79). I due angeli del Correr presentano sempre le tipiche smorfie degli angeli donatelliani, mentre sono più delicati e adulti i volti del Polittico. Restando tra grandi artisti troviamo anche Cosmè Tura, con il Cristo sorretto da angeli a lui attribuito e conservato presso il Kunsthistorisches Museum a Vienna, datato 1470 circa. Gli angeli hanno un'espressione disperata, quello di destra è sempre più patetico rispetto all'altro come siamo abituati in questo tema, il corpo di Gesù però non emerge più dal sarcofago, ma è già fuori, con una posa articolata le braccia e le gambe sono aperte, il fisico è abbandonato con il suo peso, l'angelo di destra si aiuta con la gamba a sorreggerlo.

Debitore di Donatello è sicuramente *il Cristo morto sorretto da due angeli* (1470–75) di Carlo Crivelli, molto espressive sono le smorfie dei due cherubini che sorreggono il corpo che cade all'indietro, sull'angolo di sinistra, questo movimento enfatizza il senso di spaziale. La collocazione del dipinto doveva essere presso la fascia superiore di un polittico, infatti, le figure sono raffigurate per essere viste dal basso verso l'alto, senza la vista del sarcofago marmoreo.<sup>63</sup>

Di quasi un secolo dopo è il *Cristo morto sorretto da angeli* di Paolo Veronese (1563–65) conservato a Ottawa presso la National Gallery of Canada. Questa evoluzione iconografica ci fa capire come il tema non si risolse nel primo decennio del Cinquecento, ma viaggiò nel tempo adattandosi ai nuovi stili e richieste delle committenze. In questo caso Veronese, nel tempo del “rinnovamento cattolico” post Concilio di Trento, dove è ribadita l'importanza dell'arte religiosa nella Chiesa cattolica, propone su uno spicchio di pala d'altare proveniente da una chiesa di Lendinara (PD), ripartito durante l'epoca napoleonica, il Cristo a figura intera

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Pag 116.Philippe Daverio, Musei del Mondo, Vol. 1 Uffizi.

<sup>63</sup> Lilian Armstrong. Wellesley College. Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese.



che giace sulle nuvole sostenuto da tre angeli. La composizione originale coinvolge anche le figure di donatori e dei patroni inginocchiati in un'area delimitata da alte colonne classiche scanalate, che guardano in alto nel cielo. La posizione all'estremità superiore riprende la tradizione veneziana del posizionamento dell'immagine in alto, come per il *Cristo* del Crivelli.<sup>64</sup>

## Le opere di Bartolomeo Bellano

Rimanendo invece tra i maggiori artisti locali veneti che furono protagonisti nella seconda metà del Quattrocento, ai quali possiamo avvicinarci per stile e scelta iconografica al nostro Cristo Passo, dobbiamo rivolgerci verso Bartolomeo Bellano prima e la bottega dei fratelli Lombardo poi. Bartolomeo Bellano, allievo di Donatello fu certamente un grande diffusore di questa iconografia.

Il Vasari dedica un capitolo ne *Le vite* a Bellano: *vita di Vellano da Padova, scultore*. Vellano di cui parla è il nostro Bellano allievo del grande Donato (Donatello). Curiosa è l'apertura che egli fa a quest'artista, afferma: *tanto grande è la forza del contraffare con amore e studio alcuna cosa, che il più delle volte essendo bene imitata la maniera d'una di queste nostre arti da coloro che nelle opere di qualcuno si compiacciono, sì fattamente somiglia la cosa che imita quella che è imitata, che non si discerne, se non da chi ha più che buon occhio, alcuna differenza*. Secondo Vasari l'amorevole Vellano si prodigò tanto nello studio del suo maestro Donato, nella scultura e soprattutto nell'arte della lavorazione del bronzo, da raggiungere risultati molto affini, anche se non eguali, a quelli del maestro. Lo indica come erede della virtù di Donatello, egli, infatti, sarebbe riuscito a imparare l'arte del maestro, durante il soggiorno padovano, tanto da meritare che fossero lasciate a lui tutte le *masserizie i disegni e i modelli delle storie, che si avevano a fare in bronzo intorno al coro del Santo in quella città*. Vellano si dedicò anche nell'architettura, dove eccelleva secondo Vasari; chiamato a Roma nel 1464 da Papa Paolo II per lavorare su suoi diversi progetti egli si applicò anche nella scultura di marmo e bronzo. Vellano tornò a Padova come artista di una certa fama che si estendeva anche nel territorio lombardo e nella Marca Trevigiana, infatti, Vasari narra di un'opportunità del Vellano di collaborare con Andrea Verrocchio nella creazione della statua

---

<sup>64</sup> Ibidem

equestre richiesta dalla Signoria di Vinegia con rappresentato Bartolomeo da Bergamo. Vellano infine morì a Padova all'età di 92 anni e fu sepolto al Santo con gli onori che meritava di chi la patria aveva onorato.

Analizzando il rilievo del Cristo Passo di Villa Ghislanzoni Curti (fig. 51) non possiamo non accostarlo alle opere di Bartolomeo Bellano. È vero che differisce dal prototipo donatelliano (fig.60), e quindi a scalare dall'altare Pojana (fig. 79), per la sua posizione frontale verso lo spettatore e la mancanza di "tridimensionalità" del sarcofago, che sia il Barbieri sia la Rigoni indicano come una non ricezione dell'insegnamento donatelliano. Secondo la mia lettura invece più che una non ricezione dell'insegnamento donatelliano, mitigato dalla produzione di Bellano, si tratta invece di una scelta di iconografia diversa, dove il Cristo non è rappresentato come un corpo sollevato dagli angeli, anzi il Cristo mostra, con questo gesto aperto, il sacrificio che ha fatto morendo sulla Croce (le braccia aperte come sulla croce, che evidenziano le stigmate), in previsione della resurrezione, infatti, egli è sollevato fuori dal sarcofago. Qui sembrano quasi essere gli angeli ad aggrapparsi al Cristo anziché sostenerlo. Questo cambio di prospettiva nella serie dei *Cristo Passo* lo notiamo nel *Cristo in Pietà tra due Angeli* di Andrea Mantegna (1495-1497) conservato allo Statens Museum for Kunst Copenaghen, dove Cristo è fuori dalla tomba, le braccia aperte, la posizione frontale, gli angeli doloranti lo sostengono. Il nostro rilievo lo vedo debitore più della *Pietà con la Vergine e San Giovanni evangelista*, attribuito alla bottega del Bellano<sup>65</sup>, (fig.72) conservato presso i Musei Civici di Padova, Museo d'arte Medievale e Moderna (inv.91). Il rilievo raffigura Cristo Morto che si erge dal sepolcro esibendo i segni della Passione secondo la nota iconografia di origine bizantina diffusa in Occidente già nel XIV secolo, forse per tramite dei francescani che nel Veneto nella seconda metà del Quattrocento, trova straordinaria fortuna, sia in pittura sia in scultura, spesso in relazione ai contesti eucaristici all'interno degli spazi sacri<sup>66</sup>. Si stringono attorno al Cristo la Vergine e San Giovanni Evangelista, le loro mani sono giunte e i volti sono tumefatti dal pianto, sullo sfondo la scena è racchiusa da un drappeggio broccato, una sorta di *velarium* che da una parte annulla ogni profondità spaziale, dall'altra la parte superiore è definita come una tenda appesa lungo sei anelli per darci l'idea di una scena inserita in uno spazio "abitato"; il motivo a melagrane che lo decora allude nuovamente alla Passione. La lastra, di cui non è nota la provenienza, mostra delle sagomature necessarie al suo incastro in una struttura più ampia. Non si può escludere che la

<sup>65</sup> Banzato, E. Gastaldi 2015 pag 104 -105

<sup>66</sup> Barcham (2011) dice che vi è un accordo mistico e pittorico fra il Salvatore e il fondatore dell'ordine dei francescani, per questo motivo l'iconografia dell'Imago pietatis è tra quelle scelte con più assiduità dalla committenza francescana, specialmente per gli osservanti.

lastra sia stata tagliata alla base e ai lati poiché appaiono bruscamente interrotte le vesti delle figure ai lati, le dita e il perizoma di Cristo. È visibile qualche traccia della doratura che doveva impreziosire il rilievo, mentre è ben rilevabile la preparazione per questa rimasta sulle aureole, i capelli, la barba, le bordure delle vesti e del perizoma.

Oltre alla posa aperta del Cristo notiamo come la resa dei capelli arricciati a spirale sia presente in entrambi i rilievi (il nostro e questo). Rileviamo anche corrispondenze nel volto, la corona di spine intrecciata, la linea delle arcate sopraciliari che definisce il naso; il nostro Cristo Passo Ghislanzoni Curti raffigurato tra due angeli, pur presentandosi come un lavoro meno dettagliato, in un certo senso più geometrico, sembra voler esprimere lo stesso pathos attraverso l'adozione di soluzioni simili al Cristo Padovano. La raffigurazione frontale, il sarcofago riprodotto sempre frontalmente trova corrispondenze tra le due opere, scelte che ritornano al prototipo della formella donatelliana. A guardare bene questo sarcofago si nota che l'artista ha eseguito anche il lato destro e il retro del sarcofago, secondo una prospettiva centrale. Altra particolarità dell'opera è la definizione delle vene delle braccia di Cristo, queste sono rese in modo molto naturalistico, da una parte potrebbero dare l'idea di un arto sotto sforzo, dall'altro possono invece evocare il pallore della pelle, tipico del cadavere, che fa trasparire le linee scure delle vene che corrono sotto la cute. Questo rilievo conservato a Padova è collocato come cronologia temporale e caratteristiche stilistiche culturali tra i rilievi di Bartolomeo Bellano nella sacrestia del Santo e quello dell'arcone absidale del Santuario di Monteortone, verosimilmente si può ritenere che la personalità dell'autore si sia formata nei cantieri attivi nella basilica antoniana nell'ottavo decennio del Quattrocento. Marco Pizzo<sup>67</sup> ritiene che le soluzioni stilistiche adottate dallo scultore mostrino di risentire fortemente della lezione della produzione di Bartolomeo Bellano, in particolare ritrova affinità tra i capelli del Cristo, con l'anellarsi a spirale, e le figure di devoti inginocchiati che compaiono sul rilievo del *Miracolo della mula*, anche i riccioli compatti del San Giovanni Evangelista sembra trovare riscontro nei putti musicanti scolpiti da Bellano per lo stesso armadio. Ciò che non sembra permettere di affidare a Bellano la mano diretta dell'opera è la mancanza di quell'intensa drammaticità che caratterizza la produzione documentata dello scultore padovano. Sempre secondo Pizzo<sup>68</sup> anche la maniera di comporre i volti, con l'arcata sopraccigliare quasi circolare, con gli occhi socchiusi, rimanderebbe sempre ad altre opere padovane del Bellano, come le figure di Sant'Antonio e Santa Chiara del Museo della Basilica del Santo. Le stesse soluzioni sono riscontrabili nel *Compianto sul Cristo Morto* (fig.

<sup>67</sup> Pag. 106 -107. Marco Pizzo. Dal Medioevo a Canova. 2000

<sup>68</sup> Pag 107. Marco Pizzo. Dal Medioevo a Canova. 2000

68), terracotta policroma le figure e pietra di Nanto la struttura architettonica, datato tra il 1480 e il 1490 e attribuito all'ambito artistico di Bellano<sup>69</sup>. Interessante l'iconografia di quest'altare, tra i classici personaggi che partecipano al compianto, spunta, alle spalle del Cristo, un angelo che ne sorregge pietosamente il capo con una mano, trattenendogli una spalla con l'altra (ora perduta). Questo inserimento, assieme al gesto della Vergine che solleva il braccio abbandonato del figlio, rievoca l'iconografia dell'Engelpietà, come quella in terracotta che ritroviamo modellata da Domenico Boccalaro nel dossale di San Nicola da Tolentino agli Eremitani (fig.81), commissionato nel 1495.

Tornando al rilievo marmoreo descritto da Pizzo si avverte su quest'opera, oltre alla lezione di Bellano, una certa risonanza proveniente dalla lezione scultorea di Pietro Lombardo delle prime realizzazioni in area veneta, come la lunetta superiore del monumento Roselli al Santo a Padova o il Monumento a Pasquale Malipiero (fig. 73 - 74) eretto nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo dove il Cristo sembra esserne il modello seppur con una differente impostazione di linguaggio. Oramai nell'ultimo quarto del XV secolo si nota come si va elaborando nel territorio padovano un linguaggio scultoreo autonomo che sempre più si allontana dal classicismo dei Lombardo, si può vedere questo cambiamento paragonando quest'opera al Cristo Passo tra angeli sulla parte superiore del tabernacolo, realizzato dai fratelli Antonio e Tullio Lombardo intorno al 1480, della sacrestia della Chiesa di Santa Maria dei Frari (fig. 75 – 76).

A New York, nella collezione della National Gallery of Art è conservato un bronzo attribuito a Bartolomeo Bellano (fig. 67). Una formella che misura 23,75 cm per 18,20 cm, rappresenta Cristo morto che emerge per metà busto dal sarcofago, sembra sostenuto dalla croce che gli è posta dietro, croce che non è propria delle Engelpietà ma che si trova spesso nelle Imago pietatis. Descrivendo il bronzo vedo che sono quasi in bilico i due angeli, in piedi sugli angoli posteriori del sarcofago pregano, a mani giunte, rivolti verso il Cristo, anche se sembrano più guardarsi fra loro, con lo sguardo che passa dietro Gesù. I due angeli non sono coinvolti nella scena come avviene negli altri esempi, sono modello di atteggiamento che deve tenere il fedele in adorazione, come nella formella di Donatello gli angeli si prendono spazio e così la cornice è scavalcata dalle ali. La posa di Cristo, con le mani chiuse sull'addome, il capo reclinato verso il basso, la bocca aperta, isolano la figura. Egli flette leggermente verso destra formando un arco che si avvicina all'angelo di destra fino a toccarlo, allontanandosi invece

---

69 Nante, C. Cavalli, A. Galli 2020; A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio.

dall'altro, anche l'incrocio delle mani non è centrato. In opposto il capo circondato da un grande nimbo si trova più a sinistra della linea centrale della composizione, linea che è chiaramente definita dalla croce sul fondo e dal punto di fuga dato dalla prospettiva indicata dal sarcofago. Qui il sarcofago non è appena accennato come in altre opere esaminate, ma anzi ne sono visibili tutti e quattro i lati, il maggiore (l'anteriore), è anche decorato con una serie di arcature. Cristo è rappresentato con i capelli legati dietro, due ciocche portate avanti posano sul torace, sul capo è poggiata una voluminosa corona di spine, il movimento ondulatorio dei capelli, della barba e dei baffi, il naso lungo e sottile, gli occhi sono ravvicinati le sopracciglia sono corte, a lato dell'occhio sinistro sei brevi tratti segnano le rughe, il corpo mingherlino, anche qui la gabbia toracica riaffiora da sotto pelle, tutto concorre nel farci vedere il corpo di un vecchio, non un trentatreenne, provato dal dolore.

## **Il Cristo Passo della Nagel Auktionen**

Presso la Nagel Auktionen, una delle principali case d'asta d'arte tedesca, con sede a Stoccarda, è conservata un'opera in pietra d'Istria che raffigura un Cristo passo tra due angeli (fig. 69). Sappiamo che questa pietra calcarea è molto utilizzata nel territorio veneto, soprattutto a Venezia, per la sua capacità di tollerare bene il contatto con l'acqua del mare. Il Prof. Dombrowski, dell'università di Würzburg ha studiato l'opera dando un'accurata lettura<sup>70</sup>. Il rilievo sarebbe una scultura italiana della metà del XV secolo. In unico pezzo monolitico l'immagine è inscritta in una struttura architettonica che presenta una base e una trabeazione. La visione laterale permette di costatare che la parte posteriore dell'opera fosse murata per almeno 10 cm, e che quindi sporgesse di 5,5 cm frontalmente. Un foro nel fregio della trabeazione, poteva forse essere utile per sostenere una lampada a olio per illuminare l'immagine. Due cornici rientranti inquadrano la scena, il quadrato (42 x 42 cm) cattura l'attenzione dello spettatore, la doppia cornice, che è su livello superiore rispetto l'immagine, porta lo sguardo dello spettatore a seguire una fuga prospettica. Queste linee, che passano lungo le gambe piegate degli angioletti, portano alla parte centrale, ossia il volto di Cristo, in particolare la barba, volto che esprime una calma profonda, accettazione del destino più che dolore e sofferenza. L'area del rilievo mostra quindi la figura frontale del Cristo morto, al centro, con le braccia sovrapposte sulla zona lombare, come fosse una figura sdraiata, ma il

---

<sup>70</sup> Dombrowski. 2013

corpo è in posizione eretta, che fuoriesce dal sepolcro, le mani sono nascoste dietro la parte superiore del sepolcro. Il professor Dombrowski legge questa posizione verticale come la scelta di dare nuovo significato, il corpo così esposto diventa un oggetto di venerazione culturale. Il sudario può essere inteso anche come *parapetasma* (telo d'onore), noto agli scultori del Rinascimento attraverso i rilievi degli antichi sarcofagi romani del Campo Santo di Pisa (fig. 71). Il drappo è sostenuto da due putti ai lati del Cristo. Girati di profilo le loro spalle sono appoggiate alle pareti laterali, un piede di ogni angelo poggia saldamente sulla superficie di appoggio, l'altro invece sul sarcofago, piegando la gamba con il ginocchio verso il corpo del Cristo: l'elasticità di questo movimento accentua la rigidità del cadavere. I putti allungano le braccia posteriori per sostenere il pannello, anche se le mani non sono proprio agli angoli del drappo, tessuto che si piega in se stesso, quasi a formare un parallelo con il lato del sarcofago. Il telo e le ginocchia dei putti sono i sostegni del corpo morto che ne garantiscono la posizione verticale. La mano che poggia sul mento è un esplicito gesto di malinconia, lo sguardo diretto al volto di Gesù è addolorato ma non struggente, anzi trapassa una certa serenità. I putti sono a prima vista delle immagini speculari ma a guardarli nei dettagli differiscono. Quello di sinistra ha i capelli ricci e le dita della mano anteriore si piegano leggermente sulla guancia, quello opposto ha i capelli leggermente ondulati e la mano è distesa, parallela all'immagine. Il primo sembra in profonda meditazione, il volto è di profilo. Il secondo sembra più domandarsi "cosa accadrà". I due piedi poggiati sul sarcofago spingono con diverse angolature il ginocchio verso il Cristo. Il putto di destra ha il braccio teso ad afferrare il drappo più in basso rispetto all'angelo di sinistra. Sono due controparti, due modi di vivere il dolore, due possibilità di identificarsi in esso. La figura di Cristo, centrale, seppur raffigurata frontalmente, esprime anch'essa dei tratti asimmetrici. La spalla destra e il capo affondano verso il basso inclinandosi di lato. Il busto è riprodotto in modo dettagliato, l'addome è sprofondato, l'arco costale preme all'esterno verso la pelle, il torace è ben definito. La muscolatura, soprattutto delle braccia, è bene definita, ma ancor più definite sono le vene che percorrono gli avambracci e la parte anteriori delle mani. Noto che questo dettaglio lo ritroviamo anche nel rilievo padovano del Cristo tra Maria e San Giovanni Evangelista conservato ai musei civici di Padova. Il corpo è nudo, solo un perizoma lo copre, in contrasto con le tuniche degli angioletti, contrasto che fa risaltare la nudità di Cristo. Si nota una certa enfasi sull'"esposizione" come quando è esposta l'ostia dell'Eucarestia dal sacerdote. Credo sia corretto definire che anche il Cristo Passo Ghislanzoni Curti esprima lo stesso senso di esposizione, grazie alla sua frontalità e alla posa aperta di Gesù.

Il rilievo della Nagel Auktionen è una Imago pietatis, più specificatamente una Engelpietà per la presenza degli angeli. Indubbiamente fu utilizzato come modello il rilievo in bronzo della basilica del Santo a Padova di Donatello (che è solo leggermente più grande: 56 cm). Iconografia e composizione sono in gran parte identiche. Le differenze stanno sullo stile. L'adozione quasi letterale del modello donatelliano ci può indicare che questo rilievo fosse destinato anch'esso a una predella, oppure potrebbe essere che fosse legato a un tabernacolo, come integrazione o base, o forse ipotizzabile nella lunetta di una tomba come per quella di Pasquale Malipiero a Venezia (fig. 73). Ciò che colpisce è la somiglianza della struttura con quella che potrebbe essere di un antico rilievo romano. L'artista di quest'opera deve avere sicuramente molto studiato l'opera di Donatello e probabilmente anche seguito nel tempo. Non sono da trascurare le differenze, le vesti degli angeli e del Cristo del rilievo in marmo sembrano della stessa stoffa, mentre nell'opera in bronzo la qualità materica differisce, i panneggi donatelliani inseguono la naturalità, mentre l'altra opera sono più decorativi. Il rilievo padovano ha una distribuzione spaziale di maggiore qualità. L'opera "tedesca" si muove tra una plasticità donatelliana e una linearità più gotica, emblema sono i riccioli disposti ritmicamente del putto di sinistra, anche la curva che fa il braccio del putto di destra che sorregge il drappo, crea un segmento di cerchio perfetto, che corre attorno al nimbo, quest'approccio così estetico non compare nell'opera di Donatello, ma appartiene più al mondo del gotico internazionale<sup>71</sup>. Il professor Dombrowski crede che il rilievo possa essere considerato una probabile opera di Bartolomeo Bellano, che abbiamo già visto collaboratore diretto di Donatello, anche se nel Bellano non troviamo un rimando tale alle opere antiche.

## **Il Contributo divulgativo dei Lombardo**

Dalla seconda metà del XV secolo fino al secondo decennio del XVI secolo è attiva nel territorio veneto e lombardo una famiglia di noti scultori: i Lombardo. Il padre Pietro e i figli Tullio e Antonio lavorano con abilità in questo territorio, riuscendo ad affermare la loro bottega non solo in ambito religioso, ma anche delle corti, come fece Antonio a Ferrara da Alfonso I. Pietro dove si stabilì a Venezia nel 1467 circa, fu architetto e scultore, tra i suoi lavori ricordiamo Santa Maria dei Miracoli, dove fu assistito per le decorazioni dai figli. Si distingue per un'accurata maestria nel taglio del marmo e per lo sguardo verso l'antichità

---

<sup>71</sup> Dombrowski. 2013

classica. Sappiamo che fu allievo di Bartolomeo Bellano e lo seguì sia in Toscana sia a Padova. Il figlio Tullio possiede le stesse caratteristiche del padre, nella chiesa Santi Giovanni e Paolo a Venezia è custodita l'opera che più lo distingue ossia il monumento al doge Andrea Vendramin. Troviamo opere di Antonio, come i rilievi mitologici in marmo realizzati per la corte ferrarese, attualmente conservati in gran parte all'Ermitage di San Pietroburgo, che esplicitano tutto l'interesse verso l'arte classica, cercando di esprimere non solo le tematiche pagane ma anche la soluzione compositiva.

Presso Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia è collocato *l'altare del Preziosissimo Sangue* (fig. 75). Se il san Francesco è probabilmente opera di Antonio, a Tullio è da attribuire la realizzazione del Cristo Passo tra due angeli collocato sulla sommità. Iconografia del Cristo Passo già proposta da Pietro, nella *tomba del doge Pasquale Malipiero* (fig. 73) che si trova nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo sempre a Venezia<sup>72</sup>.

Il monumento funebre del doge Malipiero (fig. 73) è un'opera di marmo realizzata tra il 1470 e il 1480, è collocato nella navata sinistra della chiesa veneziana. Focalizzandoci sull'iconografia trattata nel mio elaborato, notiamo la scelta compositiva di Pietro per la lunetta sommitale. Il Cristo, disposto frontalmente è affiancato da due angeli che non sono propriamente putti, ma li descriverei più come adolescenti. Tutta la scena, la composizione piramidale, le linee compositive che passano lungo le braccia dei due angeli e quelle aperte del Cristo, gli sguardi dei due angeli, lo sbilanciato rapporto tra il corpo di Gesù e quelli dei più esili angeli, portano lo sguardo dell'osservatore verso il centro, il petto per poi salire e fermarsi al volto. Alcune parti delle tre figure si distaccano dal fondo, dando origine a un altorilievo che migliora di visibilità per chi lo guarda dal basso. Queste parti sono le braccia di Cristo, la parte superiore dei due angeli, compreso il capo, la loro gamba esterna e il panneggio che la circonda. Le membra chiare sono risaltate grazie alle ombre scure che proiettano sullo sfondo neutro. Analizzando le pose delle tre figure in rapporto alle altre descritte delle opere già affrontate, qui siamo di fronte a un Cristo disposto frontalmente, come il nostro rilievo, le braccia sono allargate come segno di resa, i palmi rivolti verso l'esterno per indicare le stigmate, più che le vene, sono evidenziate le fasce muscolari. Il busto è massiccio, un perizoma copre la poca parte inguinale che emerge dal sarcofago, reso solo nel suo bordo frontale, il petto e l'addome sono definiti dalla muscolatura e dalla cassa toracica che si evidenzia sotto la pelle. Il capo è abbandonato verso destra, i capelli ondulati con ordine poggiano sulle spalle, la bocca, il naso, gli occhi chiusi e le arcate sopraccigliari sono

---

<sup>72</sup> Pag 81 A. Sarchi; Antonio Lombardo.



resi in modo molto geometrico così da enfatizzare il rapporto luce e ombra. I baffi scendono lungo i lati delle labbra a rilevare la tristezza del volto.

Gli angeli sono posti di profilo, l'uno guarda l'altro, stanno sorreggendo il corpo di Cristo, una mano dietro sulla schiena e l'altra davanti, poggiate con delicatezza, quasi che il corpo possa reggersi da solo, in soccorso le ginocchia interne sono poste dietro gli avambracci di Cristo. La gamba esterna di ciascun angelo si scopre sul ginocchio, la veste sembra mossa da un vento che proviene dal basso, dal sarcofago. L'angelo di destra compie un movimento più dinamico, la bocca è semiaperta, sembra dare istruzioni al compagno. La dinamicità di questo è controbilanciata dalla capigliatura riccioluta e ferma dell'altro: dei veri e propri boccoli che incorniciano il delicato viso con il naso alla francese.

Inserire questa iconografia sulla sommità di un monumento funebre serve per ricordare nella religione, cristiana come scrive San Paolo nella prima lettera ai Corinzi: “ *Ora, invece, Cristo è risuscitato dai morti, primizia di coloro che sono morti. Poiché se a causa di un uomo venne la morte, a causa di un uomo verrà anche la resurrezione dei morti; e come tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo (1 Corinzi 15, 20-22).*”

Il tabernacolo-reliquiario del Preziosissimo Sangue (fig.75), di marmo, fu costruito per ospitare la reliquia donata da Melchiorre Trevisan alla chiesa nel 1480. Fino al 1581 esso era posto nella parete destra della cappella Trevisan, per esser poi spostato in sacrestia<sup>73</sup>. Ai lati del tabernacolo sono le statue di Giovanni Battista, di Tullio Lombardo, e Francesco di Assisi, realizzate dal fratello Antonio. La parte centrale della struttura deve essere opera dei fratelli Lombardo o della loro bottega. La porta del tabernacolo è in bronzo ed è raffigurata Santa Maria Maddalena.

Diverso è il significato della collocazione iconografica del Cristo Passo per il tabernacolo rispetto a quello della tomba. “*Questo è il mio corpo offerto in sacrificio per voi*” è la frase che il sacerdote pronuncia durante la celebrazione eucaristica e ripete quella di Cristo riportata nel Vangelo di Luca: “*Poi, preso un pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo: «Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me». Allo stesso modo dopo aver cenato, prese il calice dicendo: «Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue, che viene versato per voi»*”(Luca 22,19-20), ritengo che proprio questa frase si resa immagine con l'iconografia del Cristo Passo, posta sulla lunetta superiore dell'altare che contiene il Tabernacolo.

---

<sup>73</sup> A. Sarchi 2008; Antonio Lombardo.

La realizzazione si discosta di molto da quella di Pietro, finora abbiamo trovato questa soluzione compositiva solo nel dipinto di Cosmè Tura: il corpo di Cristo è completamente fuori dal sarcofago, le gambe sono piegate come fosse seduto sul bordo. I putti dell'opera scultorea sono degli angeli più che paffutelli, la loro massa è decisamente maggiore al corpo gracile di Gesù, i panneggi delle vesti non esprimono quel senso di leggerezza degli angeli di Pietro, anzi, la verticalità delle pieghe che circondano i cherubini rafforzano l'impressione di osservare due "colonne". Le braccia che sorreggono il corpo da dietro sono stese orizzontalmente indicando il punto focale del gruppo scultoreo: Cristo. I loro sguardi non si cercano, ma sono rivolti verso il vuoto, l'espressione triste è sottolineata dalle bocche leggermente aperte, l'angelo di sinistra, con il labbro inferiore tremante, sembra piangere. Confrontandoli i due putti, nella realizzazione delle vesti, del capo e delle ali si nota come siano molto diversi. La capigliatura del primo di sinistra è aderente al capo, la veste, cinta al fianco con una sottile corda, si rigonfia sulla parte addominale partendo da uno stretto colletto, le maniche arrivano sopra al gomito, con un gesto quasi innaturale va a prendere il gomito di Cristo per sollevarlo, il braccio si flette come un arco. L'angelo di destra porta dei capelli più lunghi ricci, la sagomatura non presenta molti pieni/vuoti, gli zigomi sono alti e la bocca è socchiusa, la veste scende morbida, il pannello è meno fitto rispetto a quello del compagno di sinistra, la cinta è nascosta dalla veste che è rimborsata, la manica copre anche il gomito che è evidenziato dalle pieghe che si formano all'interno del braccio, il polsino è attorcigliato, la mano è appoggiata su quella di Cristo con delicatezza, non è una presa ma sembra più una carezza.

Rispetto al Cristo Passo del padre Pietro la sommità dell'altare del tabernacolo si trova sicuramente a un'altezza più bassa, più vicina all'occhio dell'osservatore, le figure emergono sempre da uno sfondo neutro, un alto rilievo che, come per quello di Pietro, risalta grazie alle ombre scure che si formano dietro alle tre figure.

Debitori delle innovazioni donatelliane e di Bellano sono stati sicuramente i fratelli Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi. Ne è l'esempio la portella del tabernacolo di bronzo (fig. 77), custodita sempre presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, datata nel secondo quarto del XVI secolo<sup>74</sup>. Dal sarcofago emerge la figura di Cristo, sorretto da un gruppo di angeli, sullo sfondo il Golgota con le tre croci. Come nel rilievo dell'altare del Santo, Cristo è presentato a mezza figura con la testa reclinata, il viso è reso di profilo, le braccia che s'incrociano al centro, le fibre muscolari ben definite, come i ricci che scendono sulle spalle.

<sup>74</sup> Catalogo mostra (2001); *Donatello e il suo tempo. Il bronretto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*

La varietà delle pose degli angeli paffuti crea un movimento circolare di sguardi che porta al centro il Cristo. L'angelo alle sue spalle si sorregge il capo, nascondendo parte del viso in un gesto disperato. Il sarcofago, diversamente dal bronzo di Donatello, si presenta nelle due facciate, anteriore e laterale destra, sul fronte reca un'iscrizione in capitale romana "HUMANI GENERIS REDEMPTORI", *redentore dell'umanità*, la stessa scritta che troviamo incisa nella portella presente nel nostro Cristo Passo. La scritta, il paesaggio roccioso e il motivo della tomba scavata nella pietra sono probabilmente ripresi dall'incisione di Mantegna con la *Deposizione nel sepolcro*<sup>75</sup>.

Presso il Staatliche Museen, Berlino, Inv. SKS 2439, in precedenza conservato al Kaiser Friedrich Museum, (Berlino), di provenienza veneziana (1899), è il rilievo del Cristo Passo (fig. 65) che è andato perduto nel 1945. Anche quest'opera è da inserirsi nell'ambito della produzione padovana, soprattutto ricorda la terracotta dell'altare di San Nicola da Tolentino degli Eremitani per la soluzione iconografica. Questo ennesimo esempio mi fa capire che più ci muoviamo alla ricerca di questo soggetto più ci rendiamo conto del grande successo che ebbe nel territorio veneto, un successo che durò almeno mezzo secolo e che non ebbe però nello stesso modo nel resto del territorio italiano, né oltralpe. Questo potrebbe significare che anche l'artista e o il committente, nella scelta iconografica, si rivolgesse a esempi del proprio territorio, forse non solo per praticità, ma anche per tramandare una tradizione territoriale, un'iconografia che era esempio e che a sua volta diventava esempio per gli altri artisti locali. Questi artisti locali erano certamente debitori dei grandi, come Donatello, Mantegna, Lippi e Giovanni Bellini, ma avviarono e promossero quel "rinascimento" italiano, restando allo stesso tempo radicati nel proprio luogo d'origine e orgogliosi della propria arte.

## **Cristo Passo tra gli angeli: un tema che ha conquistato il territorio vicentino**

Nel territorio vicentino troviamo diversi esempi iconografici di Cristo Passo tra gli angeli. A titolo di esempio abbiamo ne troviamo uno a Thiene, sulla lunetta della porta della sacrestia, chiesa Santa Maria del Castello (fig. 82). Troviamo lo stesso gruppo, a Fara Vicentina (VI), infatti, sull'altare marmoreo è presente lo stesso modello iconografico. Anche nella cappella

<sup>75</sup> Pag 273 M. Negri: *Vincenzo e Gian Girolamo Grandi*.

cimiteriale di Laghi (VI) è proposta la medesima iconografia dell'Engelpietà. Come soluzione per un tabernacolo invece un esempio può essere il Cristo Passo della chiesa parrocchiale di Torri di Quartesolo; anche la porta del tabernacolo, in metallo presenta una scritta incisa "hic est cristus...". Tutti questi casi non possono non essere messi in relazione con il punto culminante, o forse si può dire con l'archetipo, di questa tradizione vicentina, che fu l'altare Pojana collocato nella chiesa di San Lorenzo a Vicenza.

## **L'altare Pojana in San Lorenzo e altri esempi**

La Chiesa di San Lorenzo a Vicenza fu costruita nel 1280 sull'area della preesistente cappella di San Lorenzo in Porta Nuova, in possesso del Capitolo della Cattedrale, che in quell'anno l'aveva ceduta ai Frati Minori. Alla fine del XV secolo erano addossati alle pareti alcuni altari; altri se ne aggiunsero agli inizi del XVII secolo. Il tempio fu chiuso e profanato nell'epoca napoleonica. Nel 1839 ricevette un primo restauro per la riapertura al culto, si procedette quindi a una redistribuzione degli altari e sepolcri, alcuni dei quali furono riportati da altre chiese. Le cattive condizioni della chiesa ne costrinsero la chiusura per un ulteriore restauro dal 1870 al 1927. Nel corso di questi lavori si volle ridare il primitivo aspetto della chiesa: sia internamente sia esternamente. Riaperta al culto, fu affidata ai Frati Minori conventuali. La Chiesa quest'anno, dopo quasi 800 anni, termina di ospitare la congregazione dei francescani a Vicenza che lasciano il capoluogo vicentino.

L'antico altare Pojana (fig.79) si colloca nel braccio destro del transetto. Il grandioso altare quattrocentesco (lo stemma del casato è dipinto nei pennacchi dell'arco), addossato sulla parete di fondo del transetto destro, copre il rosone che dava luce al transetto stesso; è probabilmente il più singolare che troviamo tra gli altari di San Lorenzo. Il complesso è costituito da due parti distinte che si fondono armonicamente. Il tutto incorniciato da un'intelaiatura architettonica esterna composta di due lesene riferibili al tardo Quattrocento, sono percorse da eleganti colonnine e sorreggono una grande arcata dalla ghiera a scanalature verticali e l'intradosso a lacunari con rosette alternate a faccine di cherubini. Una parte dell'altare è costituita dal trittico di pietra tenera locale, sopra la mensa, con ridipinture settecentesche probabilmente molto fedeli ai colori originali, restaurati tra l'ottobre 2013 e marzo 2014, reca al centro la Pietà tra angeli, ai lati San Francesco e san Bernardino; nella centina il Padre Eterno in gloria tra angeli; nei pennacchi l'annunciazione. L'inquadratura è

suddivisa da pilastri decorati a candelabra variamente foggiate, che si stagliano su fondo nero a imitare l'effetto visivo del niello<sup>76</sup>.

Il Cristo tra due angeli dolenti è affiancato dai due santi incastonati in due nicchie poco profonde e chiuse in alto da una valva di conchiglia. San Francesco tiene in mano il libro e il crocifisso, mentre San Bernardino il monogramma di Gesù. La parte superiore fu aggiunta una ventina di anni dopo e comprende: il grande arco che contiene la lunetta ad affresco e il fastigio. Nella lunetta c'è una Crocifissione, si noti il forte scorcio di reminiscenze Mantegnesche. Sulla sommità dell'altare l'altorilievo raffigura la Madonna con San Sebastiano e Sant'Antonio Abate. Sotto la lunetta invece tra due medaglioni con figure di profeti stanno tre angeli che costituiscono un elegante ritmo araldico. Il corpo di San Liberato Martire, che si trova sotto la mensa, è stato aggiunto di recente, accolto in un cassone di fattura novecentesca (1927)<sup>77</sup>.

La parte iconografica del Cristo tra i due angeli s'inserisce nella struttura dell'altare con le sue proporzioni e prospettive che si discostano dalle altre figure che lo attorniano. Il Cristo emerge da un sarcofago proposto con impostazione prospettica, novità che fece scuola nel vicentino, ma non per il nostro Cristo Passo che secondo la Rigoni non avvenne per mancanza di capacità traduttiva, è mia opinione invece che fu più dettato da una scelta compositiva dell'artista che volle privilegiare una visione frontale per il rilievo "sovizzese". I due angeli, che più che sostenere il corpo di Cristo sembrano aggrapparsi a lui, piangono tutta la loro disperazione, sembrano come dei bambini paurosi che si stringano al padre. Il Cristo, lievemente di scorcio segue la linea del sarcofago, le braccia sono in prossimità del corpo, il perizoma non evidenzia il classico nodo; occhi chiusi e capelli che scendono rasenti il capo; anche la capigliatura degli angeli si presenta molto compatta, i loro abiti con i colletti e i cinturini dorati, il colore rosso e blu, esprimono una certa nobiltà.

Diversi studiosi (Mantese 1964, Puppi 1968, Barbieri e Cevese 2004) sono concordi nel ritenere che l'opera provenga dall'altare nell'oratorio di San Bernardino, a Vicenza, spostata poi nel Settecento. Una diversa lettura è data da Maria Signori (2007) che ritiene inconsistente la circostanza per la cui l'altare sarebbe stato inserito nel XVII secolo senza un diretto coinvolgimento della famiglia Pojana che ne manteneva ancora il patronato. Signori crede invece troppo modesto l'oratorio per contenere l'opera e inoltre ritiene che non ci sia alcuna

---

<sup>76</sup> Chiara Rigoni 2014. L'altare Pojana, Chiesa di San Lorenzo in Vicenza.

<sup>77</sup> Ibidem

traccia dell'ancona marmorea<sup>78</sup>. Mentre a rafforzare la ricostruzione della Signori è l'iconografia della pala che sarebbe coerente con l'intitolazione del Corpo di Cristo della cappella per la cui erezione, nel 1474, la data è incisa nell'epigrafe commemorativa posta a lato dell'altare che Odorico Pojana aveva accordato con la concessione nel 1462. A questo punto si intende collocata la realizzazione del trittico (Pietà e i due Santi) tra il 1462 e il 1473<sup>79</sup>.

L'attribuzione che viene data dell'opera è davvero varia e non trova ancora una soluzione a oggi. La critica si assesta sul nome di Bartolomeo Bellano o comunque di un suo collaboratore. Arnolfo Venturi (1908) la assegna a un artista Lombardo-emiliano, giudicato responsabile pure della pala in San Lorenzo<sup>80</sup>. L'Arslan metteva in dubbio l'originalità dell'opera declassandola a una copia del rilievo con Cristo in pietà al Museo Civico di Padova riferito da Bettini (1931) a Bellano. Zorzi (1959) invece propone Pietro Lombardo che si trovava a Vicenza dal 1470<sup>81</sup>. Le singole proposte possiamo dirle concordi nel riferire l'opera di ascendenza donatelliana e padovana, eseguita in una Vicenza che guarda sia verso Ovest, Verona e Lombardia, sia a Padova.

Le opere di Donatello, in particolare l'altare del Santo, sono sicuramente d'ispirazione per la realizzazione dell'altare Pojana, e ne rivela la tempestiva capacità di aggiornamento. Non solo l'impianto complessivo ma anche il repertorio decorativo e iconografico evidenzia la conoscenza dell'opera donatelliana. Credo che la drammaticità dei volti dei due angeli può legarsi sia ai tristi angeli donatelliani, ma anche potrebbero in qualche modo essere figli di uno studio dei piangenti angeli giotteschi, del compianto sul Cristo morto, dipinto nella cappella degli Scrovegni a Padova.

Exemplum nel panorama della scultura vicentina il soggetto non è riproposto solo a Sovizzo, ma numerosi sono le altre opere che lo replicano, esempio è il rilievo della chiesa di Torrebelvicino (VI) (fig.83), dalla volumetria più rotondeggiante, dove i capelli del Cristo attorcigliati con grande regolarità, sembra inserirsi in un ambito di derivazione padovana visto la presenza di due efebi di stampo donatelliano che sono collocati nei riquadri alla base della lunetta.

---

<sup>78</sup> Chiara Rigoni 2014. L'altare Pojana, Chiesa di San Lorenzo in Vicenza.

<sup>79</sup> Ibidem

<sup>80</sup> Ibidem

<sup>81</sup> Ibidem

A Thiene (VI), nella chiesa della Natività di Maria, sulla lunetta superiore è proposto il *Cristo sul sepolcro sorretto da angeli* (fig.82), la base della lunetta funge da sarcofago, il corpo sembra letteralmente sollevato attraverso le braccia dai due angeli, appena accennato il perizoma, gli angeli nudi esprimono più lo sforzo del sollevamento che la tristezza espressa nell'altare Pojana.

Nella chiesa di San Felice e Fortunato a Fara Vicentina (VI), l'altare marmoreo con *Cristo sul sepolcro tra due angeli* è il risultato di una ricostruzione di almeno due altari. Questo nuovo assemblaggio inserisce il Cristo Passo al centro, ai due lati la Madonna e San Giovanni Battista, sulla lunetta superiore c'è il Dio Padre. Concentrandoci sul Cristo notiamo il sarcofago, riprodotto in prospettiva come quello dell'altare Pojana, gli angeli si sforzano nel sollevare il corpo, come per Thiene, i capelli del Cristo si dispongono a ciocche ben definite fino alle spalle. Nel lato minore del sarcofago si nota un vuoto rettangolare che doveva essere molto probabilmente lo spazio per il tabernacolo, il sarcofago come il tabernacolo contiene il corpo di Cristo che si è sacrificato per l'umanità, la stessa probabile funzione del nostro rilievo "sovizzese".

Presso il Museo degli Eremitani è conservato uno stucco policromo, proveniente dall'Oratorio delle Zitelle Gasparini Padova, raffigurante Cristo nel sepolcro fra due angeli (fig. 66). Il rilievo è la replica della medesima iconografia del Pojana. L'ipotesi di una replica quattrocentesca è avvallata dal materiale utilizzato e dalla cornice antica che sembrerebbe essere l'originale. Non è inusuale che nella bottega donatelliana si usasse produrre repliche di altre opere. Questo reperto, conservato già nell'Ottocento nell'oratorio delle Zitelle ci conferma questo legame Vicenza-Padova dell'artista del rilievo Pojana.





## Conclusioni

Gli studi effettuati hanno consentito di leggere nei prodotti artistici descritti sopra, una comunità, quella sovizzese, che fu pronta ad accogliere le novità artistiche e dare loro spazio nelle chiese locali. Fino agli ultimi mesi di lavoro alla tesi non avevo trovato dati che confermassero la presenza del rilievo del Cristo Passo all'interno della Chiesa di Sovizzo, ma diverse erano le ipotesi che avevo fatto. Con il ritrovamento dell'inventario del 1929, che segna la presenza di un basso rilievo in pietra con l'immagine dell'Ecce Homo, mi sento di confermare che questa opera coincida con la nostra indagata, anche per le dimensioni che vengono riportate 1.40 per 0.80. È curiosa la posizione, sopra alla porta maggiore, stessa posizione che viene data alla copia dell'Assunzione del Maffei nella nuova chiesa. È mia opinione che presso l'antica chiesa sia sempre stato collocato il rilievo originale, e non la copia, salvo che non sia stata fatta la stessa operazione della tela maffeiana: tolta dalla sua posizione originale, forse in favore di un tabernacolo nuovo, recuperata l'originale dalla famiglia Curti, che in cambio ne fa costruire una copia identica (con la stessa portella in metallo però priva di aperture) che viene collocata sopra la porta principale, nella parte interna della controfacciata. Poi l'opera, prima della demolizione è stata recuperata sempre dalla famiglia Curti. Queste sono pure supposizioni che cercano di dare un senso a questa vicenda.

Per quanto riguarda la datazione del nostro rilievo, alla lettura iconografica dell'opera, al contesto in cui s'inserisce, allo stile che la caratterizza, si può ipotizzare che possa essere stata realizzata nella seconda metà del Quattrocento, massimo primi anni del Cinquecento. Si può supporre, infatti, considerando il periodo di diffusione dell'iconografia nel territorio veneto, che per raggiungere un luogo comunque periferico alla città di Vicenza che è Sovizzo, seppur privilegiato dalla presenza della famiglia Bissari, debba aver circolato e creato interesse attorno ad essa. Molto facile è che l'altare Pojana, realizzato tra gli anni sessanta e settanta del Quattrocento, sia stato catalizzatore d'interesse per questa iconografia nel territorio vicentino, e che il rilievo di villa Ghislanzoni Curti sia debitore del primo. Lo stile della realizzazione, che va dalla resa delle ciocche di capelli così attorcigliate, alla definizione dei visi, oltre che il soggetto proposto, lega l'opera alla maestria di Bartolomeo Bellano, allievo di Donatello, che deve esserne stato non l'esecutore, ma sicuramente la figura artistica di riferimento per l'autore del rilievo. Anche la scelta di rappresentare San Rocco e San Sebastiano, protettori dalla peste, può ricondurre come periodo a quello indicato, infatti sappiamo e che per Vicenza, e non solo, fu un secolo, il Quattrocento, segnato dalla peste, infatti, l'erezione del

santuario della Madonna di Monte Berico, come segno di devozione alla Vergine per risparmiare i vicentini dalla peste, avvenne negli anni trenta del XV secolo, e non si fermò con la prima chiesa gotica, ma la chiesa si ampliò e arricchì attorno al 1480. Quest'urgenza di difendersi dal flagello provocato da questo morbo deve avere accentuato la realizzazione di altari e opere dedicate a questi santi "protettori", e probabilmente nella seconda metà del XV secolo erano ancora più diffusi della giovane devozione verso la Madonna berica.

San Daniele, conventino che non era neanche oggetto delle visite pastorali del XV, XVI e XVII, al centro della campagna nasconde questo un rilievo così signorile sul portale che lo arricchisce di dignità artistica. Chi chiamò l'artista per la decorazione del portale fece una scelta di qualità, qualcuno che sicuramente aveva girato, visto ed elaborato uno stile *cittadino*, o meglio dei grandi artisti, si evince non solo dagli abiti del santo ma anche dall'energia espressa dai due leoni.

Possiamo collegare l'autore del portale con quello del Cristo Passo? Non ci sono elementi che ci permettono di collegare le due opere sotto uno stesso autore o una stessa bottega, possiamo però affermare che entrambi gli artisti hanno sicuramente ammirato e fatto proprie le opere e le innovazioni dei grandi maestri della seconda metà del XV secolo, probabilmente entrambi hanno frequentato la città di Padova, ricca di opere prestigiose che influirono non solo sugli artisti delle provincie limitrofe, ma furono essenziali per realizzare quel Rinascimento italiano che non raggiunse solo le grandi città ma anche le campagne. I piccoli paesi come Sovizzo, che nonostante la cultura contadina predominante, cercarono, infatti, di circondarsi, nel tempo, di opere artistiche di un certo pregio come sono il portale di San Daniele e il Cristo Ghislanzoni Curti.

Il Cristo Passo, con l'enigmatica copia, non è figlio diretto del più famoso altare Pojana, ma ritengo sia sintesi dei lavori del Bellano e dei Lombardo, infatti, non si cerca una resa prospettica del sarcofago, ma ciò che è centrale è la posa di Cristo, lì aperta, che dice *eccomi! Questo è il mio sacrificio offerto per voi*. Questa raffigurazione è in parte accostabile all'*Ultima Cena* di Leonardo, infatti, notiamo come in entrambe le opere le figure attorno a Cristo siano tutte mosse da un forte turbamento (gli apostoli in una, gli angeli nell'altra), mentre Gesù con il capo rivolto verso il basso, appena inclinato, rimane fermo nella sua posa aperta.

Il rilievo "sovizzese" s'inserisce in una tradizione iconografica forse all'apice della sua diffusione veneta. Questo tema ricorre principalmente in altari costruiti in memoria di un

defunto o in presenza di un tabernacolo in relazione al tema dell'Eucarestia, l'opera esaminata si inserisce in questo ultimo filone. Abbiamo visto come la formella di Donatello fece scuola nel territorio padovano grazie al suo allievo Bartolomeo Bellano e alla sua bottega, al quale vengono fatte attribuire molte opere scultoree con il medesimo tema chiaramente legate alla formella bronzea dell'altare del Santo, come per il rilievo della Nagel Auktionen e per quello dello berlinese dello Staatliche museum. L'iconografia ha ampio sviluppo nel territorio padovano e si spinge nel veneziano e nel vicentino. Sono diversi gli esempi che ho trovato nelle chiese parrocchiali vicentine, molti dei quali ascrivibili a un periodo compreso tra la seconda metà del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Anche gli esempi in pittura non mancano. L'Engelpietà è un'iconografia derivante sicuramente dalla bizantina dell'Imago pietatis, e prima ancora dall'Uomo dei dolori per quel che riguarda l'esibizione della figura di Cristo morto con il busto fuori dal sarcofago, ma l'aggiunta degli angeli, che non rappresenta un episodio evangelico, è mia opinione ricondurlo a una tradizione tardoantica prima e medievale poi, di raffigurare il corpo del defunto, o meglio la sua anima, che è elevata verso Dio, sostenuto dagli angeli attraverso un telo, il telo d'onore, come Dombrowski specifica<sup>82</sup>, nell'iconografia dell'Elevatio animae. Questo telo che Donatello riporta nella sua formella, che per la figura di Cristo può essere identificato anche come il sudario, è perso nel tempo e nelle riproduzioni dell'Engelpietà, lasciando spazio e protagonismo a quegli angioletti che prendono con carattere "sotto braccio" il corpo di Gesù, che si distinguono l'uno dall'altro, infatti, non sono più due gemelli speculari, ma ognuno ha a sua veste dal colore personale e anche le capigliature differiscono. Gli angeli che trattengono il Cristo sono angeli che toccano un vero corpo, mentre la coppia dell'Elevatio animae deve sostenere, o meglio presentare un'anima, quindi non è necessario alcuno sforzo fisico. Se vediamo la realizzazione di Giovanni Pisano (fig. 62.2), i due angeli non compiono alcuno sforzo, anzi il loro sembra più un passo di danza. Ecco qui dove sta la rivoluzione iconografica di Donatello, umanizzare ciò che non è umano, ossia il divino (sia Cristo che gli angeli), così da coinvolgere di più chi guarda suscitando il sentimento della compassione: partecipare al dolore di Cristo che a sua volta partecipa al loro dolore. È questo forse il motivo della grande diffusione di questa iconografia: la sua umanità.

---

<sup>82</sup> Dombrowski. 2013



## Riferimenti bibliografici

- ✓ Bianchi Citton 2004; *L'area funerario e culturale dell'età del rame di Sovizzo nel contesto archeologico dell'Italia Settentrionale*; Quaderni di archeologia Vicentina N.1, Museo Naturalistico Archeologico – Vicenza.
- ✓ A cura di Aristide Dani 1994; *Sovizzo e le sue genti, storia di un villaggio rurale alle sorgenti del Retrone*; edizione stampata per Comune di Sovizzo da Publigráfica editrice, Altavilla (VI).
- ✓ Paola Rossi; Francesco Maffei 1991; *Berenice*, Milano.
- ✓ Renata Battilotti; Renato Cevese e le ville 2017-2018; *Estratto da Odeo Olimpico XXI*; Accademia Olimpica Vicenza. Vicenza.
- ✓ V. Benassi 1984, O. J. Dias, F. M. Faustini; *I Servi di Maria, breve storia dell'Ordine*; Roma.
- ✓ Giocondo Maria Todescato 1982; *Origini del Santuario della Madonna di Monte Berico, indagine storica del Codice del 1430 e l'inizio dei Servi di Maria al Santuario*. Servi di Maria. Vicenza.
- ✓ Mons. Francesco Snichelotto 1940; *La nuova chiesa di Sovizzo; Sovizzo 21 aprile 1940 XVIII*; Tipografia Commerciale, Vicenza 15 aprile 1940.
- ✓ A cura di Chiara Rigoni 2014; *L'altare Pojana, Chiesa di San Lorenzo in Vicenza*; Fondazione Giuseppe Roi; Cittadella (PD).
- ✓ Barbieri, Cevese, Magagnato 1953; *Guida di Vicenza*; Editrice SAT Vicenza.
- ✓ F. Barbieri 1984; *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo*; Neri Pozza Editore.
- ✓ Colla 2007; *Il culto dei santi e le feste popolari nella Terraferma veneta: l'inchiesta del Senato veneziano, 1772-1773 / a cura di Simonetta Marin*; con un saggio di Claudio Povolo. Costabissara (VI).
- ✓ Comune di Sovizzo 2009; *L'asilo "Curti" di Sovizzo, inaugurazione della nuova sede in via degli Alpini -10 gennaio 2009 -*. Opuscolo per l'inaugurazione. Sovizzo.
- ✓ Gabriele De Rosa 1987; *Tempo religioso e tempo storico: saggi e note di storia sociale e religiosa dal medioevo all'età contemporanea*; Storia e Letteratura; Roma.
- ✓ Unità pastorale di Sovizzo 2014; *Calendario Liturgico 2014*. Sovizzo (VI).
- ✓ Provincia veneta dell'ordine dei Servi di Maria 2002; *Fonti storico spirituale dei servi di Santa Maria II dal 1349 al 1495*. Servitium Editrice; Gorie (BG).
- ✓ A cura di fra Ubaldo M. Forconi 1980; *Chiese e conventi dell'ordine dei Servi di Maria, quaderno di notizie; quaderno n° 31*. Viareggio (LU).

- ✓ Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria 1968; anno XVIII fas I-IV Roma.
- ✓ Mariella Campanelli 2016; *L'inchiesta di Innocenzo X sui regolari in Italia; Geografia conventuale in Italia nel XVII secolo soppressioni e reintegrazioni innocenziane*; Storia e Letteratura; Roma..
- ✓ Alessio M. Rossi 1996; *Manuale dell'ordine dei Servi di Maria*; Roma.
- ✓ A cura di P. Giorgio M. Vasina 1996; *Santa Maria del Cengio a Isola Vicentina, storia, arte e fede*; Campisi; Vicenza.
- ✓ Mario Saccardo 2009; *Giovanni Merlo e i fratelli Federico e Domenico: scultori e lapicidi valsoldesi a Vicenza*; Editrice Veneta; Vicenza.
- ✓ Oleg Zastrow 1978; *L'oreficeria in Lombardia*; Electa editrice; Milano.
- ✓ Catalogo della mostra presso i Musei Civici di Padova (2001); *Donatello e il suo tempo. Il bronretto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*. Skira editore; Milano.
- ✓ Gaetano Maccà 1814; *Storia del territorio vicentino di Gaetano Maccà: tomo 9 che contiene del Vicariato di Montecchio Maggiore e delle Ville del medesimo soggette*. Caldogno (VI).
- ✓ Archivio diocesano di Vicenza; *Documenti sullo stato della chiesa di Sovizzo (VI)*, dal Seicento fino all'Ottocento.
- ✓ A cura di Chiara Rigoni 1999; *Scultura a Vicenza*; Arti Grafiche Amilcare Pizzi spa, Cinisello Balsamo. Milano.
- ✓ A cura di Riccarda Pagnozzato 1993; *Madonna della Laguna, simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*; Istituto della enciclopedia italiana. Roma.
- ✓ Vasari; *Le Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*; Edizione Newton 2004.
- ✓ A cura di D. Banzato, E. Gastaldi 2015; *Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*; Marsilio; Milano, pp. 104-105, scheda n. 29.
- ✓ A cura di D. Banzato, F. Pellegrini; M. De Vincenti 2000; *Dal Medioevo a Canova; sculture dei musei civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*; Marsilio. Venezia.

- ✓ A cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli 2020; *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*; Museo Diocesano di Padova, Scripta Edizioni. Verona.
- ✓ M. Cecchetti 2021; *Dossena, il falsario che aspirava al podio*; in “Avvenire” a. LIV n° 280 25 novembre.
- ✓ A. Sarchi 2008; *Antonio Lombardo*; Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti; Venezia.
- ✓ A cura di Ian Chilvers 2004; *Dizionario dell'Arte*; Baldini Castoldi Dalai editore; Milano.
- ✓ Philippe Daverio 2021, *Musei del Mondo, Vol. 1 Uffizi, Firenze*; RCS MediaGroup spa; Milano.
- ✓ Massimo Negri 2014; *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori di pietra e di bronzo del Cinquecento veneto*; Provincia autonoma di Trento, Tipografia editrice Temi s.a.s.; Trento.
- ✓ Don B. Cogo, P. Dal Prà (2002); *I tesori del Duomo; oggetti di culto, arredi sacri, paramenti antichi, documenti del Duomo di Santa Maria Assunta, cuore della Magnifica Comunità di Montagnana*. Tipografia Arte Stampa snc. Urbana (PD).
- ✓ Albino Michelin 1990. *Conoscere Sovizzo*. Fascicoli 3,11. Periodico quadrimestrale. Per il Comune di Sovizzo. Sovizzo (VI).
- ✓ A cura di Girolamo Zampieri. *La cattedrale di Padova*. Archeologia, Storia, Arte, Architettura.
- ✓ New Perspectives on the Man of Sorrows. Catherine R. Puglisi and William L. Barcham, eds. *Studies in Iconography: Themes and Variations*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2013. 348 pp.
- ✓ Wellesley College Lilian Armstrong. *Articolo su: Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of sorrow in venetian art, catalogo della mostra a cura di W. Barcham e C. Puglisi*, New York, Museum of Biblical Art, Feb. 11 – June 12, 2011, New York 2011.
- ✓ R. Battilotti. Estratto da Odeo Olimpico XXI 2017-2018, *Renato Cevese e le ville*. Comunicazione letta il 20 maggio 2018 nella villa Piovene-Porto- Godi di Sarmego (VI). Accademia Olimpica. Vicenza.

- ✓ Benettazzo, Ericani 1999. *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*. Montagnana (PD).
  
- ✓ R. Callegari. 1998, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*. Forum s.r.l. Udine.
  
- ✓ 2005 *Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale*; Banca Monte dei Paschi di Siena. Siena
  
- ✓ William Barcham (2011). *La trasformazione del Christo Passo in un emblema urbano a Padova nel Quattrocento*; in *L'iconografia della solidarietà, la mediazione delle immagini (secoli XIII – XVIII)*. Venezia.
  
- ✓ R. Giuliani (2019). *L'iconografia di Daniele fra i leoni "allargata"*. *Rapporti fra arti minori e maggiori*; in *Arti minori e Arti maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità a Alto Medioevo*. Tav Editrice. Todi.
  
- ✓ Inventario e registro patrimoniale della chiesa di Santa Maria Assunta in Sovizzo Basso Diocesi di Vicenza . Provincia di Vicenza dal 31 dicembre 1929 al 31 dicembre 1936.
  
- ✓ Diocesi di Vicenza . Parrocchia Santa Maria Assunta. Risposte al questionario proposto dalla S. Congr. Del Concilio il 20 giugno 1929 circa la Chiesa Parrocchiale Santa Maria in Sovizzo e circa il Beneficio Parrocchiale. 10 Dicembre 1929.
  
- ✓ *Le Meditationes vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115* Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico a cura di Diego Dotto, Dávid Falvay, Antonio Montefusco. Edizioni Ca'Foscari. 2021



## Riferimenti siti web

- <http://www.comune.sovizzo.it/> (ultimo accesso 03/07/2021).
- <http://www.annamariatrevisan.it> (ultimo accesso 21/07/2021).
- <http://www.sabap-vr.beniculturali.it/vincoli/monumentale?page=193> (ultimo accesso 24/07/2021).
- <http://www.spoletonorcia.it/solennita-di-s-ponziano-programma/> (ultimo accesso 24/07/2021).
- <https://www.cronachepicene.it/2020/03/18/una-storia-antica-i-santi-protettori-contro-le-pestilenze/192014/> (ultimo accesso 07/08/2021).
- <https://lorenzolottomarche.it/itinerario/loreto/san-cristoforo-san-rocco-e-san-sebastiano-15321535> (ultimo accesso 07/08/2021).
- <https://scn.caiparma.it/?s=sebastiano&searchsubmit.x=0&searchsubmit.y=0> (ultimo accesso 09/08/2021).
- <https://sanmarcelloalcorso.eu> (ultimo accesso 13/08/2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=VTPCY2lZ9rU> (ultimo accesso 20/08/2021).
- <https://fratilonigo.it/cenni-storici/> (ultimo accesso 30/08/2021).
- <https://www.parrocchiadisandanielemartire.it/> (ultimo accesso 30/08/2021).
- <https://www.visitterredelgua.it/turismo/chiesa-e-convento-di-san-daniele/> (ultimo accesso 31/08/2021).
- <https://blog.smariadelcengio.it/convento> (ultimo accesso 03/09/2021)
- [https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2333-Archivio\\_famiglia\\_Bissari\\_2016.pdf](https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2333-Archivio_famiglia_Bissari_2016.pdf) (ultimo accesso 05/09/2021).
- [https://www.khm.at/nocache/suche/?id=2546&L=0&tx\\_solr%5Bq%5D=cosme+tura](https://www.khm.at/nocache/suche/?id=2546&L=0&tx_solr%5Bq%5D=cosme+tura) (ultimo accesso 26/09/2021).
- [http://www.smb\\_digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868114&viewType=detailView](http://www.smb_digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868114&viewType=detailView) (ultimo accesso 18/11/2021).
- <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/RL480-00028/> (ultimo accesso 20/11/2021).
- [http://wilanowpalac.pl/sw\\_nr\\_22\\_1\\_giorgio\\_molissi\\_il\\_ruolo\\_degli\\_artisti\\_valsoledi\\_nel\\_contesto\\_degli\\_artisti\\_dei\\_laghi\\_in\\_italia\\_e\\_in\\_europa\\_dal\\_1500\\_al\\_1700\\_s\\_11.pdf](http://wilanowpalac.pl/sw_nr_22_1_giorgio_molissi_il_ruolo_degli_artisti_valsoledi_nel_contesto_degli_artisti_dei_laghi_in_italia_e_in_europa_dal_1500_al_1700_s_11.pdf) (ultimo accesso 25/11/2021).
- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-pieta> (ultimo accesso 27/11/2021).
- <https://www.keresztenyzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=28&page=0&vt=> (ultimo accesso 27/11/2021).
- [https://www.academia.edu/38158543/Inv\\_2439\\_After\\_Donatello\\_The\\_Dead\\_Christ\\_Tened\\_by\\_Two\\_Angels?pop\\_sutd=true](https://www.academia.edu/38158543/Inv_2439_After_Donatello_The_Dead_Christ_Tened_by_Two_Angels?pop_sutd=true) (ultimo accesso 27/11/2021).
- <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/77463/Lombardo%20Pietro%2C%20Monumento%20funebre%20del%20doge%20Pasquale%20Malipiero> (ultimo accesso 17/12/21).
- <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43859.html> (ultimo accesso 19/12/21).
- <https://www.monteberico.it/il-santuario/> (ultimo accesso 31/12/21).

- [https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1913-01-30;363!vig=\(ultimo accesso 31/12/21\)](https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1913-01-30;363!vig=(ultimo%20accesso%2031/12/21)).
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale\\_%28Dizionario-di-Storia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale_%28Dizionario-di-Storia%29/) (ultimo accesso 31/12/21).
- <https://www.auction.de> ( ultimo accesso 06/02/2022).
- [https://www.diocesipadova.it/wp-content/uploads/2016/06/03\\_sintesi\\_.pdf](https://www.diocesipadova.it/wp-content/uploads/2016/06/03_sintesi_.pdf) (ultimo accesso 31/03/2022).

## Fonti Orali

Sig. Giovanni Curti. Per il Cristo Passo in villa Curti Sovizzo.

Sig. Giandomenico Curti. Per il Cristo Passo in villa Ghislanzoni Curti.

Sig.ra Diana Visonà, custode della chiesa di San Daniele. Per la Chiesa di San Daniele (Sovizzo).

Sig. Laura Tonello. Per la chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo.

Sig. Simone Cecchinato. Per la chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo.

Sig. Achille Meneguzzo. Per la chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo.

Sig.ra Annamaria Trevisan. Pittrice. Per le tele di San Daniele.

## Ringraziamenti

Vorrei ringraziare la Professoressa Alessandra Pattanaro, relatrice di questa tesi, per avermi dato l'opportunità di scrivere sui luoghi a me cari. Ringrazio il dott. Giulio Pietrobelli per il supporto nella lettura dei documenti antichi e don Pietro Giuriato per avermi dato l'opportunità di consultare l'archivio parrocchiale. Infine ringrazio il dott. Massimiliano Cracco per il sostegno nella revisione dell'elaborato.

# Immagini



**Fig. 1**  
**Santa Maria Assunta. Sovizzo. VI.**  
**Parrocchia di Sovizzo al Piano.**  
Foto di Stefano Perazzolo. Calendario dell'Unità Pastorale di Sovizzo



**Fig. 2**  
**Chiesa di San Bartolomeo. Montemezzo, Sovizzo, VI.**  
Foto di Stefano Perazzolo. Calendario dell'Unità Pastorale di Sovizzo





**Fig. 3**  
**Chiesa di Santa Reparata. Vigo, Sovizzo, VI.**  
Foto di Stefano Perazzolo. Calendario dell'Unità Pastorale di Sovizzo

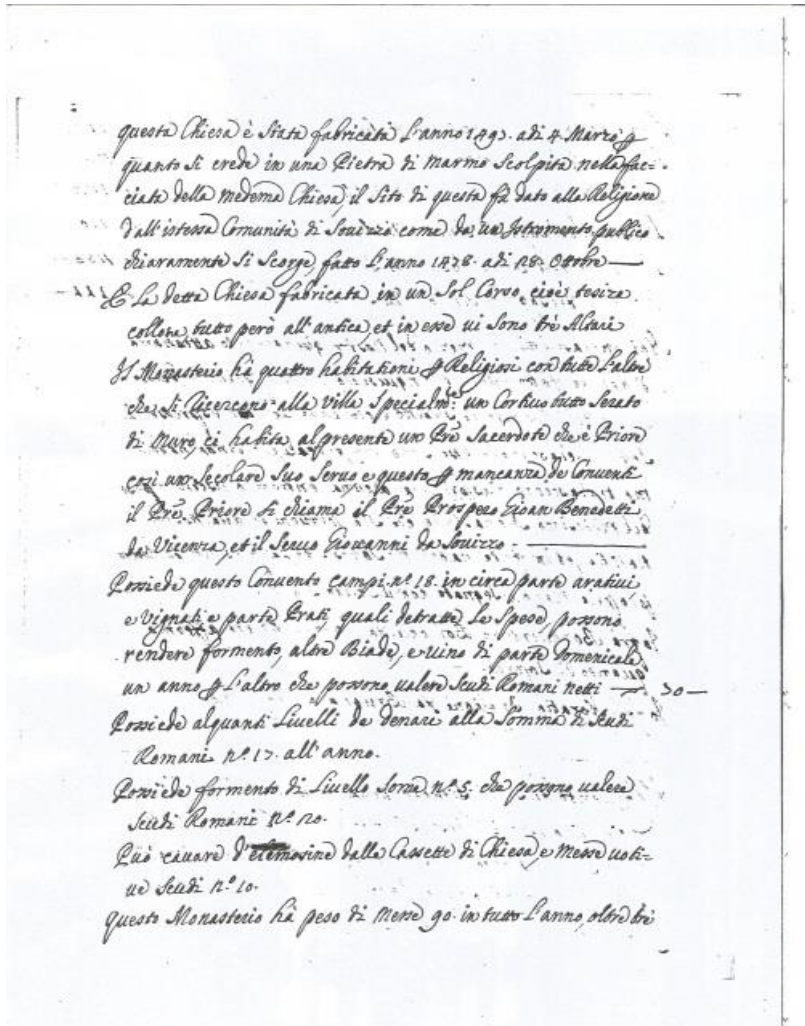


**Fig. 4**  
**Chiesa di Santa Maria Annunziata. Sovizzo Colle, Sovizzo, VI.**  
Foto di Stefano Perazzolo. Calendario dell'Unità Pastorale di Sovizzo





**Fig. 5**  
**Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele, Sovizzo, VI.**  
 Foto di Stefano Perazzolo. Calendario dell'Unità Pastorale di Sovizzo



**Fig. 6**  
**Archivio storico Servi di Maria, Roma.**

1650. Stato dei Conventi  
 Marca trevisana, Venezia, Mantova, Genova,  
 Napoli.

Foglio descrittivo lo stato del convento di San  
 Daniele, Sovizzo VI.  
 Pag. 2 di 6





**Fig. 7**  
Chiesa della Madonna del Carmine. San  
Daniele, Sovizzo, VI.  
Zona absidale e altari laterali. 2021



**Fig. 8**  
Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele, Sovizzo, VI.  
Interno fine anni '70.





**Fig. 9**  
**Chiesa della Madonna del Carmine. San**  
**Daniele, Sovizzo, VI.**  
Zona absidale e altari laterali. 2021



**Fig. 10**  
**Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Sig. Curti Giovanni. 1940  
Da *Conoscere Sovizzo*.





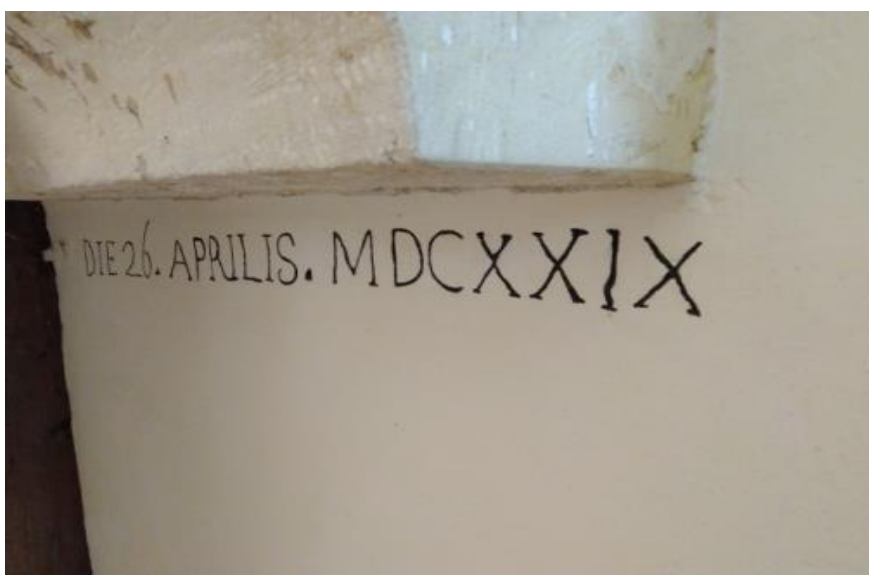
**Fig. 11**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Altare Principale. 2021



**Fig. 12**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Statua della Madonna del Carmine.  
Foto da Santino della chiesa.



**Fig. 13**  
Chiesa della Madonna del Carmine.  
San Daniele, Sovizzo, VI.  
Abito della statua della Madonna del  
Carmine.



**Fig. 14**  
Chiesa della Madonna del Carmine.  
San Daniele, Sovizzo, VI.  
Dettaglio altare principale





**Fig. 15**  
Chiesa della Madonna del Carmine. San  
Daniele, Sovizzo, VI.  
Portale

**Fig. 16**  
Portale. Dettaglio.





**Fig. 17**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Portale. Dettaglio.  
San Francesco e conchiglia.

**Fig. 17.1**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**

**Portale. Dettaglio**  
Rilievo con Sant'Antonio e cherubino.

**Fig. 18**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Portale. Dettaglio.



**Fig. 19**  
Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele,  
Sovizzo, VI.  
Portale. Dettaglio. Profeta Daniele.

**Fig. 20**  
Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele,  
Sovizzo, VI.  
Portale. Dettaglio.  
Testa di Leone e cherubino.

**Fig. 20.1**  
Portale. Dettaglio.  
Testa di Leone e cherubino.



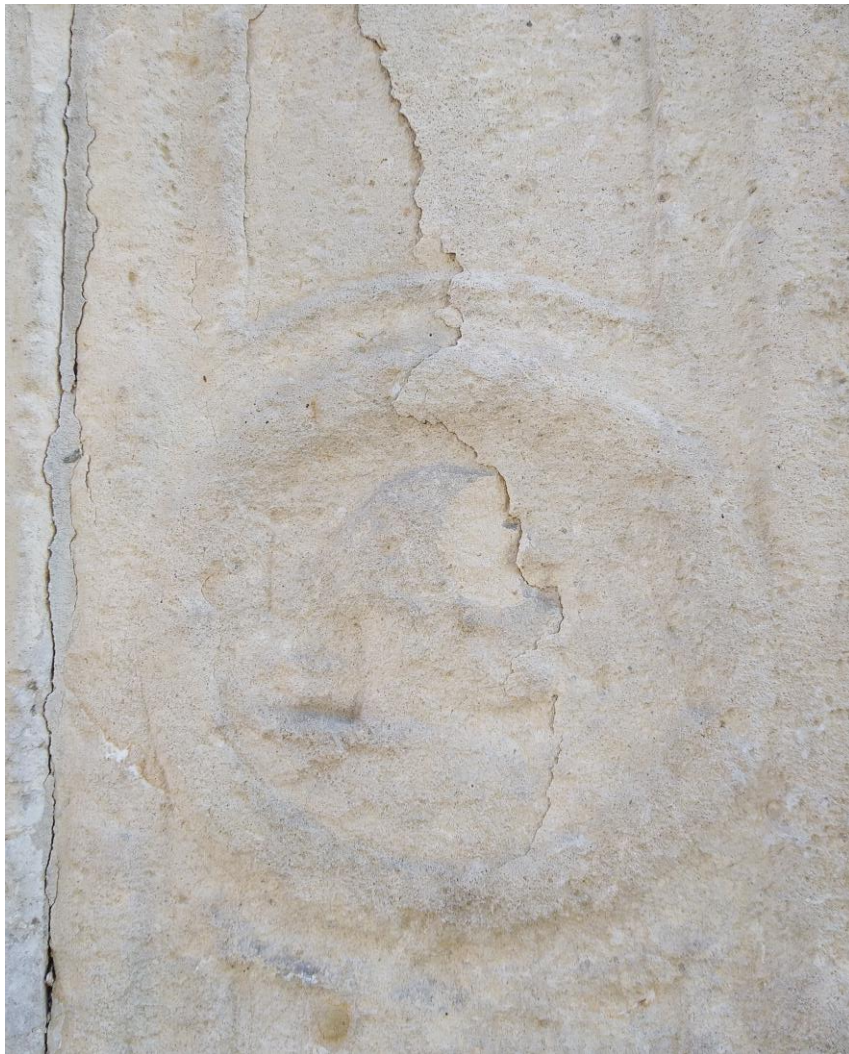


**Fig. 21**  
**Casa Viario a Padova (via Tadi).**  
Portico. Dettaglio.



**Fig. 22**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Portale.





**Fig. 23**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Portale. Dettaglio  
Figura vegetale.  
Parte esterna destra.

**Fig. 24**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Portale. Dettaglio  
Rilievo testa di frate. Parte esterna  
sinistra.





**Fig. 25**  
Chiesa Santa Maria del Cengio.  
Isola Vicentina. VI.  
Portale.

**Fig. 25.1**  
Dettaglio del portale. San  
Giovanni Battista

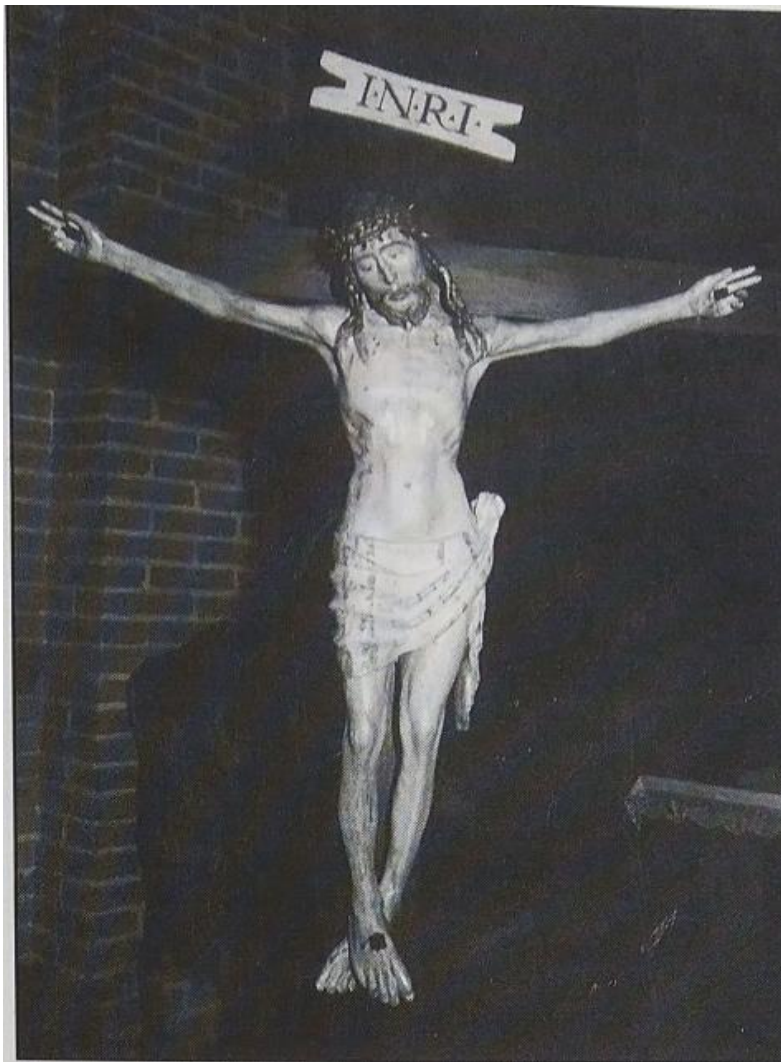




**Fig. 26**  
Chiesa della Madonna del Carmine.  
San Daniele, Sovizzo, VI.  
Calice.



**Fig. 27**  
Chiesa della Madonna del Carmine.  
San Daniele, Sovizzo, VI.  
Reliquiario.



**Fig. 28**  
Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele,  
Sovizzo, VI.  
Crocifisso. Dopo il restauro.  
Da *Conoscere Sovizzo*.



**Fig. 29**  
Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele,  
Sovizzo, VI.  
Particolare parete nord.





**Fig. 30**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Altare di sinistra dedicato al Profeta  
Daniele.  
Profeta Daniele nella fossa tra i leoni.  
Olio su tela, Annamaria Trevisan 1994.



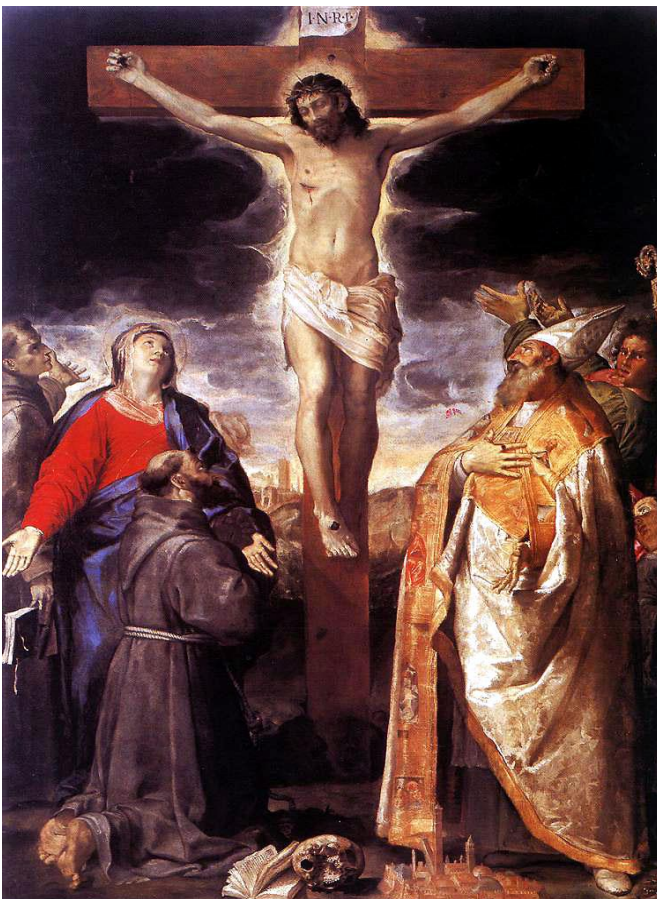
**Fig. 31**  
**Chiesa della Madonna del Carmine.**  
**San Daniele, Sovizzo, VI.**  
Altare di sinistra dedicato alla  
crocifissione.  
Crocifissione. Olio su tela, Annamaria  
Trevisan 1994.



**Fig. 32**  
**Pala di San Ponziano. Cristoforo Unterperger**  
San Sepolcro.



**Fig. 33**  
**Daniele nella fossa tra i leoni. 1663-1664. Pietro da**  
**Cortona.**  
Gallerie dell'Accademia, Venezia.



**Fig. 34**  
**Annibale Carracci, Crocifissione. Santa**  
**Maria della Carità. Bologna**





**Fig. 35**  
**Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele,**  
**Sovizzo, VI.**  
Porta murata tra abside e campanile.



**Fig. 36**  
**Chiesa della Madonna del Carmine. San Daniele,**  
**Sovizzo, VI.**  
Porta tra vestibolo e campanile.







**Fig. 39 e 40**  
**Chiesa di San Daniele, Lonigo, VI.**  
39.Facciata.  
40.Interno





**Fig. 41**  
**Chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo, VI.**  
 Abside



**Fig. 42**  
**Chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo, VI.**  
 Statua della Madonna Assunta



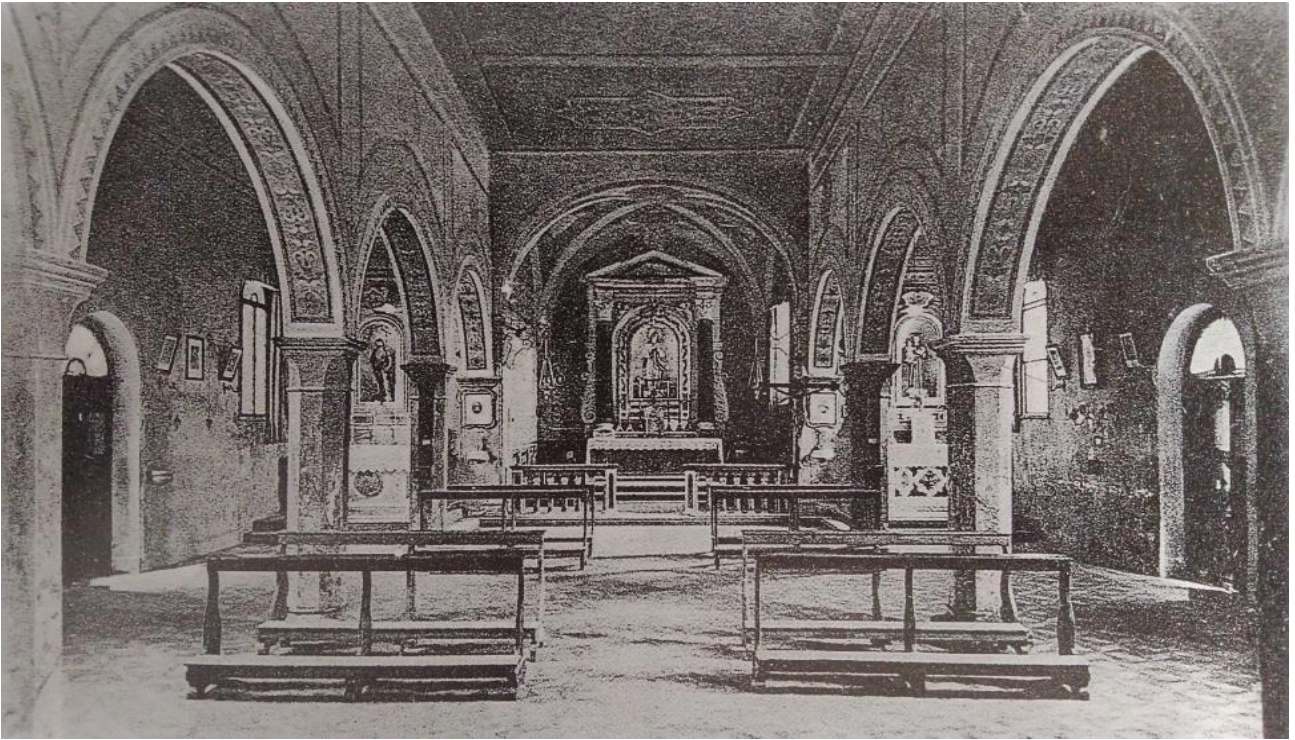
**Fig. 41.2**  
**Chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo, VI.**  
 Immagine anni '40.





**Fig. 43 – 44**  
**Chiesa Santa Maria Assunta, Sovizzo. VI.**  
**Ora demolita.**  
**43. Esterno**  
**44. Durante la demolizione**





**Fig. 45**  
**Chiesa Santa Maria Assunta, Sovizzo. VI. Ora demolita.**  
Interno



**Fig. 46**  
**Altare dedicato a Sant'Antonio da Padova. Chiesa**  
**Santa Maria Assunta, Sovizzo. VI. Ora demolita.**



**Fig. 47**  
**Copia pala Madonna Assunta di Francesco Maffei.**  
**Annamaria Trevisan. 1995**  
Chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo, VI.



**Fig. 48**  
**L'assunzione della Vergine. Francesco Maffei.**  
Vicenza, collezione P. L. Curti





**Fig. 49**  
**Cornici d'altare della chiesa demolita.**  
Chiesa Santa Maria Assunta di Sovizzo,  
VI. Soffitta.



**Fig. 50**  
**Statua di Sant'Antonio da Padova.**  
**Legno.**  
Canonica della Parrocchia di Sovizzo al  
Piano. Sovizzo, VI.



**Fig. 51 - 52**  
**Statua di Sant'Antonio da Padova, canonica**  
**della Parrocchia di Sovizzo al Piano. Sovizzo,**  
**VI.**  
**Dettaglio.**





**Fig. 51**  
**Cristo Passo.**  
Villa Ghislanzoni Curti. Vicenza.

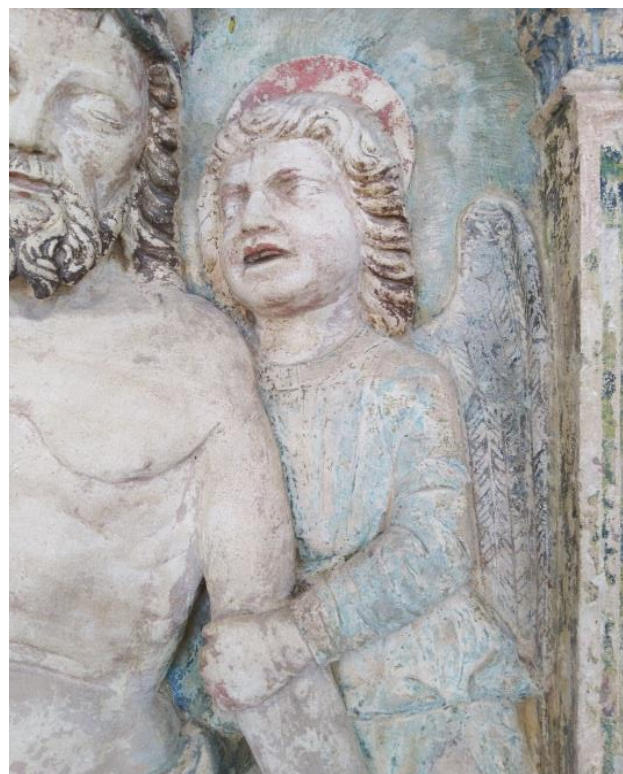


**Fig. 52**  
**Cristo Passo.** Particolare dei volti.  
Villa Ghislanzoni Curti. Vicenza.





**Fig. 53**  
**Cristo Passo.**  
 Particolare angelo di sinistra.  
 Villa Ghislanzoni Curti. Vicenza.



**Fig. 54**  
**Cristo Passo.**  
 Particolare angelo di destra  
 Villa Ghislanzoni Curti. Vicenza.



**Fig. 55**  
**Cristo Passo.**  
 Particolare San Sebastiano e San Rocco.  
 Villa Ghislanzoni Curti. Vicenza.





**Fig. 56**  
**Cristo Passo.**  
Visione laterale.  
Villa Ghislanzoni Curti. Vicenza.



**Fig. 57**  
**Cristo Passo. Copia.**  
Villa Curti, Sovizzo.





**Fig. 58**  
**Cristo Passo. Copia.**  
Dettaglio dei volti.  
Villa Curti, Sovizzo.



**Fig. 59**  
**Cristo Passo. Copia.**  
Dettaglio San Sebastiano e San Rocco.  
Villa Curti, Sovizzo.



**Fig. 60**  
**Pietà. Donatello.**  
Padova, Basilica del Santo, Altare Maggiore.



**Fig. 61**  
**Pace Viscontea**  
Museo della Basilica del Duomo di Sant'Ambrogio





**Fig. 62.1**  
**Elevatio animae.**  
**Nicola Pisano**  
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlino.



**Fig. 62.2**  
**Cristo morto tra angeli.**  
**Giovanni Pisano.**  
Parte di leggìo.  
Bode Museum, Berlino.



**Fig. 63**  
**Cristo in pietà e angeli (1456 ca.).** Schiavone.  
Londra, The National Gallery.



**Fig. 64**  
**Cristo in pietà e angeli .** Attribuito a F. Lippi.  
Kereszteny Muzeum.  
Esztergom. Ungheria.





**Fig. 65**  
**Cristo Passo.**  
**Ambito Bellano.**  
Staatliche museum Berlino



**Fig. 66**  
**Cristo Passo**  
Scultore bottega Bellano.  
Museo degli Eremitani. Padova.



**Fig. 67**  
**Cristo morto e due angeli.**  
**Attribuito a Bartolomeo Bellano.**  
Bronzo. National Gallery of Art. New York.



**Fig. 68**  
**Compianto sul Cristo morto**  
Padova, chiesa di San Pietro  
Ambito di Bartolomeo Bellano.



**Fig. 69**  
**Imago pietatis. Cristo sorretto da due**  
**angeli. Bartolomeo Bellano (cerchia).**  
Nagel Auktionen, Stoccarda.  
Bassorilievo in pietra d'Istria.

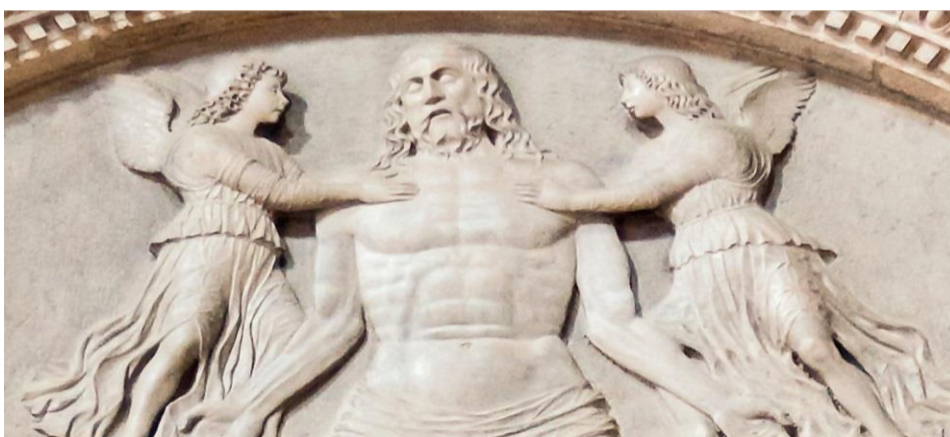




**Fig. 71**  
Particolare di rilievo di un sarcofago romano. Esempio di un Parapetasma.  
Campo Santo di Pisa.



**Fig. 72**  
Pietà. Bartolomeo Bellano. Bottega.  
Musei civici di Padova –Arte medievale e moderna.



**Fig. 73**  
Pietro lombardo: tomba del doge Pasquale Malipiero.  
Santi Giovanni e Paolo, Venezia.

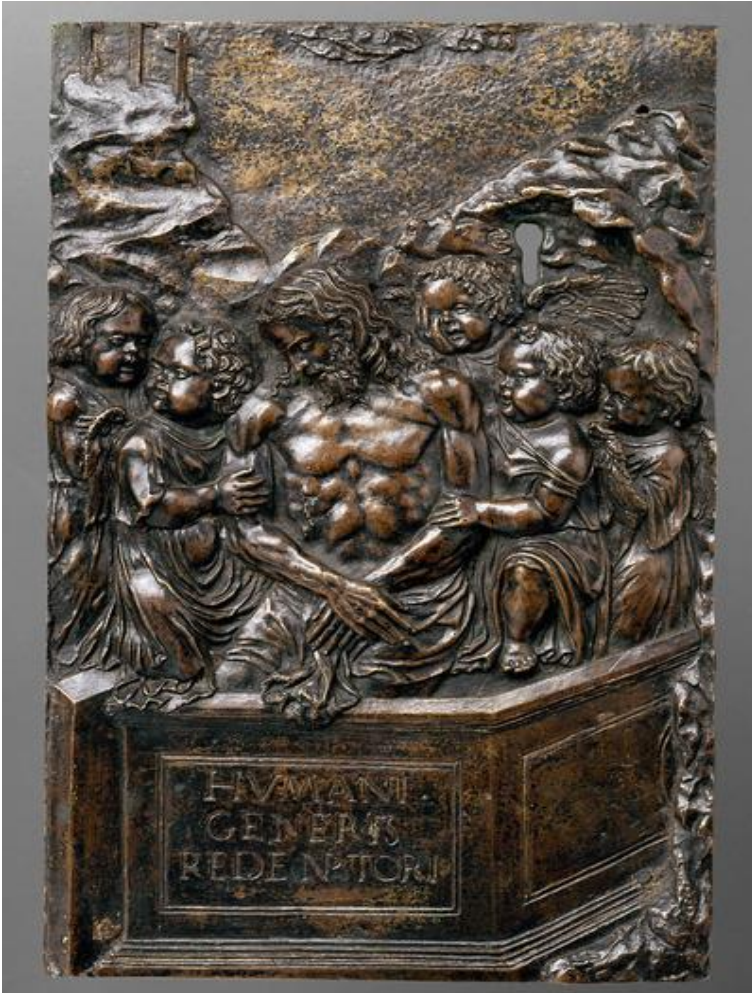
**Fig. 74**  
Dettaglio lunetta.





**Fig. 75**  
**Altare per il tabernacolo del Preziosissimo sangue.**  
Tullio e Antonio Lombardo. Santa Maria Gloriosa dei Frari. Venezia

**Fig. 76**  
**Dettaglio lunetta.**



**Fig. 77**  
**Pietà con angeli.**  
**Vincenzo e Gian Girolamo Grandi**

Portella di tabernacolo in bronzo. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



**Fig. 78**  
**Stampa. Deposizione nel sepolcro. Mantegna.**

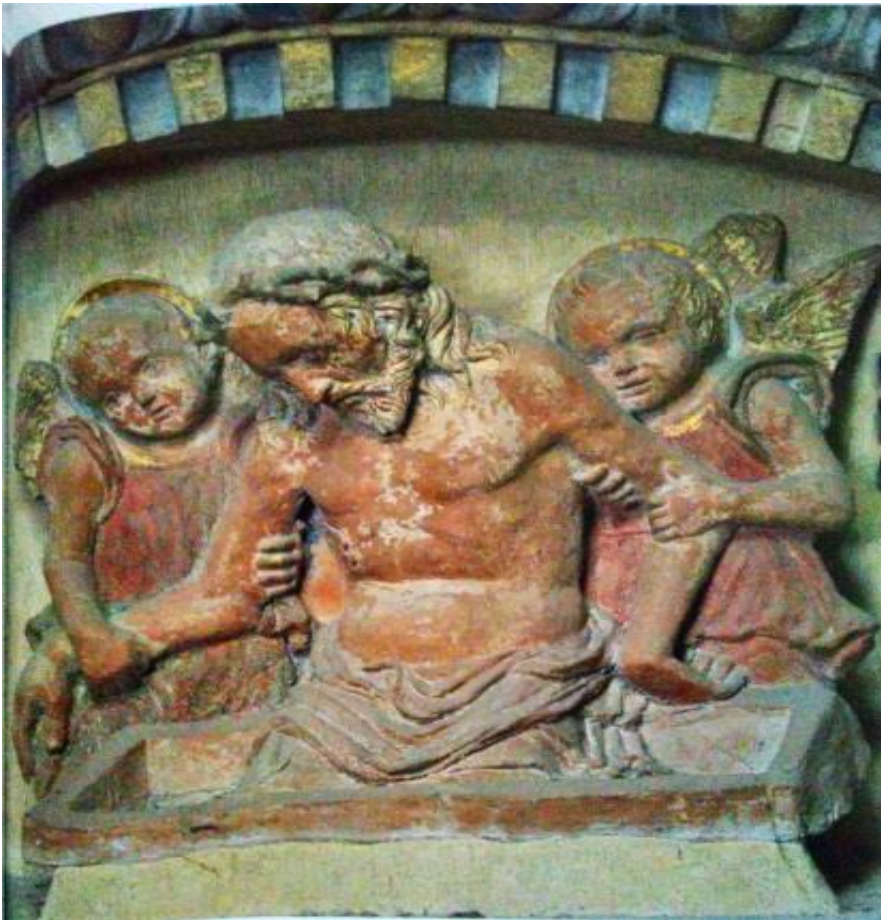




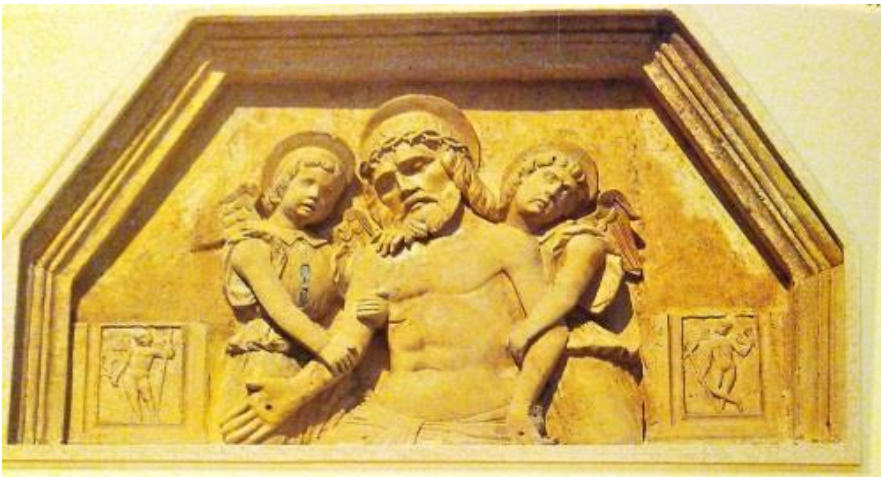
**Fig. 79**  
**Altare Pojana.**  
Chiesa di Santa Corona. Vicenza.

**Fig. 80**  
Particolare .





**Fig. 81**  
**Engelpietà, dossale di**  
**Altare san Nicola da Tolentino.**  
**Particolare.**  
Pietra di Nanto (struttura in terracotta),  
terracotta policroma (statue e  
decorazioni). Padova, chiesa dei santi  
Filippo e Giacomo agli Eremitani.



**Fig. 82**  
**Cristo Passo.**  
Chiesa Natività Maria. Thiene (VI).



**Fig.83**  
**Cristo Passo**  
Parrocchiale. Torrelbelvicino (VI).

## **Immagini tratte da:**

AGE fotostock.

Manuali e libri citati in bibliografia .

Siti internet citati in sitografia.

Foto personali.