

IL PATRIMONIO ARTISTICO DELLA PARROCCHIALE DI SAN VITO DI LEGUZZANO

La ricerca sul territorio spesso porta a scoperte inaspettate e sorprendenti. Si scopre così che anche una chiesa parrocchiale di provincia, apparentemente lontana dai principali centri artistici, racchiude in sé un patrimonio senz'altro interessante per ricchezza ed importanza documentaria. Si tratta di una chiesa estremamente ricca di opere d'arte e di manufatti, che comprende non solo opere appartenenti alle cosiddette arti maggiori, ma anche interessanti pezzi di oreficeria, paramenti, arredi sacri che in piccola parte, per il valore documentario che rivestono, sono confluiti nel Museo Diocesano di Vicenza.

Sorta da un antico oratorio esistente prima del Mille¹, la chiesa di San Vito di Leguzzano fu una delle più antiche fondazioni benedettine nel territorio dipendenti dal monastero dei SS. Felice e Fortunato di Vicenza. Divenuto sede parrocchiale verosimilmente nel XVI secolo, rimaneggiato e ampliato più volte nel corso dei secoli, l'edificio assunse l'aspetto attuale a metà Settecento, con il progetto di Giovanni Miazzi (1698-1797)², l'architetto bassanese che ne ideò la ricostruzione. La

* Il presente contributo non pretende di essere esaustivo su quello che è uno dei patrimoni di proprietà parrocchiale più cospicui ed interessanti dell'Alto Vicentino, poiché gli spazi non lo consentono. Mi limiterò quindi ad una selezione delle opere di importanza storica e documentaria più rilevanti per la storia delle arti della diocesi di Vicenza.

¹ Non ripercorrerò dettagliatamente in questa sede le tappe storiche di costruzione e trasformazione dell'edificio, che rimangono comunque lo scenario indispensabile per comprendere e giustificare l'esistenza di gran parte delle opere d'arte della parrocchiale. Per chi volesse approfondire la storia della parrocchia e della sua chiesa rimando ai fondamentali Gaetano MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, Caldogno 1814 e Giovanni MANTESE, *San Vito di Leguzzano dalle origini ai nostri giorni*, San Vito di Leguzzano 1959, integrati da Paolo Snichelotto nel corso delle sue pubblicazioni. Un quadro dettagliato della situazione storica dell'edificio si trova anche in Simona TOZZO, *Il patrimonio storico-artistico della parrocchiale di San Vito di Leguzzano*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere, relatore prof. Sergio Marinelli, a.a. 2003-2004.

² Nato a Bassano, fu il più importante architetto originario della città del XVIII secolo. Formatosi da autodidatta sui libri del Serlio e del Palladio, nel 1740 conobbe Francesco Maria Preti e divenne suo discepolo. Dal quel momento fu molto attivo e produsse i suoi maggiori sforzi nella realizzazione di numerose ville e chiese principalmente nella sua città natale, ma anche nel territorio vicentino, spingendosi fino a Belluno e Treviso. Negli anni in cui progettò la chiesa di San Vito era impegnato nei

facciata, lasciata incompiuta, venne completata solo nel 1858 dall'ing. Luigi Dalla Vecchia e conclusa con il collocamento delle tre statue dei titolari Vito, Modesto e Crescenzia sul coronamento nel 1913³.

1. Il patrimonio pittorico.

L'edificio conserva un patrimonio pittorico tra i più eterogenei del territorio vicentino: ben 27 dipinti, alcuni dei quali collocati negli altari cui vennero destinati, altri relegati in deposito per far spazio ad opere più aggiornate, altri ancora riutilizzati per ornare la chiesa dopo la ricostruzione di metà Settecento⁴.

lavori di ricostruzione del Duomo di Schio. Sull'architetto si vedano gli articoli di Maria Teresa PAVAN e di Camillo SEMENZATO, *Profilo di architetti bassanesi del secolo XVIII*; G. Miazzi e A. Gaidon, in «Bollettino del CISA», IV, 1962, pp. 239-261, e la biografia curata da Claudia DE PAOLI, *Giovanni Miazzi. Dal mestiere all'arte del costruire*, in «L'illustre bassanese», a. IV, n. 16, marzo 1992. Il progetto della chiesa gli fu affidato dalla comunità nel 1749; i lavori si conclusero nel 1763 tralasciando la facciata e le finiture interne. Miazzi si occupò dell'architettura della chiesa, ma disegnò anche l'altare maggiore e i quattro altari della navata, come risulta dai contratti firmati tra il Comune e il lapicida Rinaldo Lezzeni, conservati nell'Archivio del Comune di San Vito di Leguzzano (ACSVL, b. B/1, VII, *Affar Lezene Altarista* e Paolo SNICHELOTTO, *Cent'anni all'ombra del campanile. Note sul centenario del campanile, sui lavori esterni alla chiesa arcipretale, sul battistero e sulla sistemazione della canonica*, San Vito di Leguzzano 2002, pp. 53-60). Gli altari laterali, identici tra loro, corrispondono quasi del tutto ad un *Disegno per un altare* firmato dal Miazzi e datato 1721 conservato nella Biblioteca del Museo Civico di Bassano del Grappa (segnato Dis. Bass. 1031/18.59, pubblicato nel catalogo della mostra *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, Milano 1990, p. 171). Deve trattarsi di uno studio giovanile dell'architetto, perché sul verso del foglio vi sono due annotazioni di Giordano Riccati e Francesco Maria Preti che, dopo aver esaminato il progetto, lo valutano «uniformato perfettamente alla più perfetta regola dell'Architettura». È improbabile che il disegno di Bassano sia il progetto per gli altari di San Vito, visto che tra questo e la commissione del restauro della parrocchiale sono trascorsi almeno cinquant'anni; è plausibile invece che l'architetto, per gli altari laterali, abbia riciclato un vecchio progetto-studio realizzato all'inizio della sua carriera.

³ SNICHELOTTO, *Cent'anni...*, p. 61.

⁴ *La Madonna col Bambino e i santi Vito, Modesto e Crescenzia* di Francesco Lorenzi, *San Carlo Borromeo intercede presso la Vergine del Rosario* di Vincenzo Maganza e la *Deposizione di Gesù dalla croce* ornano gli altari settecenteschi; due teleri con storie del Battista attribuiti a Gerolamo Maganza e una teletta raffigurante *Il trionfo dell'Eucaristia* assegnata a Rosa Pozzolo decorano il presbiterio; una tela ottocentesca con *Santa Cecilia* copre le canne dell'organo scendendo come un sipario; dodici piccole pale sono state adattate alle cornici di stucco che decorano in alto le pareti della navata; la maganzesca *Trasfigurazione di Gesù Cristo sul monte Tabor* e due ritratti di prelati si trovano in deposito, mentre i rimanenti dipinti, *L'adorazione dei Magi* di Giulio Carponi, *Gesù, la Madonna e san Giovanni evangelista appaiono a san Girolamo* di Alessandro Maganza, *L'ultima cena* di Francesco Maffei e *La guarigione dei due ciechi di Gerico* di Porfirio Moretti, sono ora esposti al Museo Diocesano di Vicenza.



Ill. 1. Porfirio Moretti (Brendola (Vicenza), quinto decennio secolo XVI - Vicenza post 29 settembre 1624), *La guarigione dei due ciechi di Gerico*, fine XVI - inizio XVII secolo, Museo Diocesano per l'Arte Sacra di Vicenza.

La presenza di quasi trenta dipinti nella chiesa di un piccolo centro non può essere unicamente giustificabile come frutto di una commissione pubblica o un arricchimento progressivo del patrimonio con commissioni per abbellire il luogo di culto. Eccettuata la presenza di alcune tele ottocentesche e settecentesche, la maggior parte dei dipinti è ascrivibile ad un ambito vicentino e collocabile cronologicamente tra lo scorcio del XVI secolo e la prima metà del successivo. Sono coinvolti anche importanti nomi della pittura vicentina di quegli anni, quali Giulio Carpioni, Francesco Maffei, la famiglia Maganza e Porfirio Moretti, autore ancora poco conosciuto ma che probabilmente «influenzò più di quanto si possa sospettare lo sviluppo dell'arte vicentina»⁵.

⁵ Chiara RIGONI, in *La Carità a Vicenza. I luoghi e le immagini*, Catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana 20 aprile-14 luglio 2002), a cura di Chiara RIGONI, Venezia 2002, p. 60.

Il nome di quest'ultimo pittore, interessante artista del panorama vicentino attivo a fianco della fertile bottega diretta da Alessandro Maganza, emerge dall'analisi del dipinto raffigurante *La guarigione dei due ciechi di Gerico* (ill. 1)⁶. Il confronto tra i testi pittorici vicentini del periodo che comprende la fine del Cinquecento e il primo Seicento ha indotto a proporre per l'opera un'attribuzione al Moretti, pittore su cui si sta concentrando l'attenzione della critica e rivalutato negli ultimi anni dagli studi di Chiara Rigoni e Margaret Binotto⁷. Conosciuta come *La guarigione del paralitico*⁸, l'opera inscena in realtà la miracolosa guarigione di due ciechi compiuta da Gesù alle porte di Gerico. Gli sguardi persi nel vuoto dei due mendicanti, circondati alle spalle da una folla di curiosi, fanno avvicinare il soggetto del dipinto al passo del *Vangelo* di Matteo (20, 29-34) piuttosto che al precedente soggetto; i mendici inoltre sono due, e questo particolare non ha nessun riscontro nei brani evangelici sul miracolo del paralitico.

La scena affollata di personaggi è costruita davanti ad un imponente palazzo che si apre sulla piazza con delle logge porticate. Cristo in primo piano sulla sinistra, avvolto dall'ampio manto verde e attorniato dagli apostoli, si appresta ad operare il miracolo. Al lato opposto, il pittore svela un'attenzione ai modelli bassaneschi, che si rivelano nella tipologia fisionomica, nella gestualità, nell'acconciatura e nel naturalismo della donna che accarezza il figlio e nel bel brano di natura morta ai piedi del venditore di rami e vasellame.

Il dipinto, segnalato finora genericamente come opera di "autore bassanese", ora può essere iscritto con un buon margine di sicurezza al catalogo di Porfirio Moretti. Proprio i modi ispirati al naturalismo bassanese e un'assonanza con la maniera zelottiana, componenti identificate come caratteristiche della formazione del pittore, mi hanno indotto ad accostare il dipinto al Moretti, sulla base di un confronto stilistico con le opere certe dell'artista e quelle attribuitegli dalla critica. La solida costruzione delle figure, il panneggiare «risoluto e tagliente», quasi metallico, alcune fisionomie, come il volto del vecchio alle spalle del cieco con le stampelle, avvicinano il dipinto al *San Carlo*, *la Madonna e la Trinità* e *la prodigiosa guarigione di una giovane inferma*, opera certa di Porfirio Moretti, proveniente dalla chiesa di S. Maria Nova di Vicenza ed ora al Museo di Palazzo Chiericati.

⁶ Il dipinto è attualmente esposto al Museo Diocesano di Vicenza.

⁷ RIGONI, *La Carità...*, p. 60; Margaret BINOTTO, *Vicenza, in La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Mauro LUCCO, II, Milano 2000 e *Pinacoteca di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di Maria Elisa AVAGNINA, Margaret BINOTTO, Giovanni C. F. VILLA, Vicenza 2003.

⁸ MANTESE, *San Vito...*, p. 195; Paolo SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena in San Vito di Leguzzano: una chiesa ritrovata*, San Vito di Leguzzano 1988, p. 57.

⁹ BINOTTO, *Vicenza, in La pittura nel Veneto...*, p. 263.

Sebbene le notizie biografiche su questo pittore siano particolarmente limitate, le fonti vicentine sei e settecentesche attestano una copiosa produzione di Moretti nel capoluogo berico, dove visse e svolse la sua attività tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo, ma delle numerose opere segnalate dalle fonti sono identificabili con certezza solo *San Carlo, la Madonna e la Trinità e la prodigiosa guarigione di una giovane inferma*, al Civico di Vicenza, e *San Bellino guarisce gli infermi*, nella sacrestia del Duomo vicentino. Il catalogo dell'artista, che certamente dovette godere di una certa popolarità al suo tempo, dato che Boschini¹⁰ lo definisce «singolar pittore», si è arricchito via via grazie alle attribuzioni compiute su base stilistica dalla Binotto e dalla Rigoni, che hanno dimostrato un'attività di Moretti anche nel territorio.

Il dipinto di San Vito rivela assonanze compositive nell'affollamento di figure, ma in particolar modo nella posa del Cristo col braccio alzato che richiama la figura di san Pietro, con il telero del 1569 conservato al Museo Civico che raffigura *I santi Pietro e Giovanni evangelista guariscono miracolosamente uno storpio alla porta Bella del Tempio di Gerusalemme*, accostato al Moretti da Marinelli¹¹, attribuzione confermata recentemente dalla Binotto¹². Dagli studi emerge la figura di uno tra i maggiori interpreti della tradizione bassanesca, che pur operando accanto ad Alessandro Maganza, di cui era contemporaneo e collaboratore, «si esprime con un autonomo linguaggio formale, in cui sono leggibili le componenti tardomanieristiche della formazione»¹³, distinguendosi «dalla schiera dei convenzionali collaboratori della bottega»¹⁴ per una sensibilità cromatica più vivace e attraente rispetto al colore maganzesco, che «avverte di una sua educazione su testi bassaneschi» in cui inserisce un'interpretazione creativa delle opere di Battista Zelotti nell'impiego di «colori più acidamente timbrici, quasi visionari»¹⁵.

È stato accertato che parte delle tele presenti a San Vito fu commissionata dalla comunità per ornare l'edificio nei vari momenti che ne hanno scandito la storia, fatta di ricostruzioni e restauri frequenti, se-

¹⁰ Marco BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi, virtuoso ornamento della città di Vicenza*, Venezia 1676 (= Sala Bolognese 1976), p. 579.

¹¹ Sergio MARINELLI, in Paolo Piazza, *Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, a cura di Sergio MARINELLI e Angelo MAZZA, Verona 2002, p. 10.

¹² Margaret BINOTTO, *Pinacoteca di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo ...*, pp. 429, 430, cat. 257.

¹³ BINOTTO, *Vicenza...*, p. 263.

¹⁴ RIGONI, *La Carità...*, p. 93.

¹⁵ MARINELLI, *Paolo Piazza...*, p. 10.

gno di un interessamento attivo della collettività per il fulcro spirituale del paese. È il caso della pala seicentesca di Vincenzo Maganza nell'altare di San Carlo, dell'altro dipinto maganzesco raffigurante la *Trasfigurazione*, del bel lavoro di Francesco Lorenzi coi santi titolari realizzato nel 1771 per l'altar maggiore costruito negli anni Settanta del Settecento, e della tela-sipario con *Santa Cecilia* che copre le canne dell'organo ottocentesco.

La pala raffigurante *San Carlo Borromeo intercede presso la Vergine del Rosario* che per quasi tutto il Novecento è stata confinata in deposito, è tornata nella sua sede originaria dopo il restauro degli anni Sessanta. La firma in calce alla tela sembrerebbe assegnarla ad Alessandro Maganza, ma è più probabilmente da attribuire a Vincenzo, in quanto era consuetudine al tempo che, soprattutto i lavori eseguiti a più mani o dai collaboratori, fossero firmati dal maestro, in questo caso Alessandro, rimasto a capo dell'attività di famiglia per più di un ventennio a cavallo dei due secoli¹⁶.

Vincenzo dimostra i suoi limiti pittorici rispetto al padre e al fratello Giambattista, più dotati di lui nella resa delle figure. Questo è proprio il caso in cui «la fedeltà di Vincenzo alla bottega paterna è testimoniata dalla mancanza di opere firmate e soprattutto dalla comparsa nelle sue opere della firma del padre che attesta più la provenienza del dipinto che il suo intervento diretto»¹⁷. La composizione dell'opera risulta infatti piuttosto statica, divisa in due blocchi ben distinti e non ben proporzionati tra loro. San Carlo è inginocchiato in primo piano con una mano al petto mentre l'altra, in un atto di intercessione che coinvolge l'osservatore, sembra rivolgersi ad un pubblico di fedeli esterno alla tela. A questi guarda direttamente l'angelo, somigliante più ad un paggio dalle proporzioni nanesche, che mostra tra le mani una mitra, attributo del vescovo di Milano. Il Borromeo impetra la sua intercessione alla Vergine del Rosario che dispensa le rose che tiene in grembo. La affiancano due angeli che reggono i simboli dei misteri del Rosario: una corona che allude ai Misteri gloriosi, l'alloro ai Misteri gaudiosi, la

¹⁶ MANTESE (*San Vito...*, p. 195) accenna appena al dipinto, mentre Tullio MOTTERLE (*Iconografia di S. Carlo Borromeo nella diocesi di Vicenza*, in *Scritti e memorie in onore di Mons. Carlo Fanton vescovo ausiliare di Vicenza nel Cinquantennio di Sacerdozio*, Vicenza 1982, p. 303) riprende, anche se non pienamente convinto, l'attribuzione di MACCÀ che già nutrivà qualche dubbio (*Storia del territorio...*, p. 334); SNICHELOTTO (*Santa Maria Maddalena...*, p. 57) invece nomina solo incidentalmente l'opera nel rapido elenco di quadri conservati nella parrocchiale. Basandosi su un confronto stilistico Maria Cristina DOSSI (*I Maganza*, 2 vol., tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Ugo Ruggeri, a.a. 1991-1992, p. 351) assegna il dipinto a Vincenzo e giunge a ipotizzare una datazione al terzo decennio del Seicento.

¹⁷ DOSSI, *I Maganza*, p. 335.

corona di spine ai Misteri dolorosi e infine il giglio evocativo della purezza della Vergine. Il senso di compressione delle figure nello spazio angusto della cornice deriva dal fatto che la tela, creata per l'altare precedente e probabilmente sempre rimasta sull'altare dedicato a San Carlo¹⁸, è stata ripiegata lungo i bordi per adattarla al nuovo realizzato da Miazzi tra 1778 e 1780¹⁹.

La pala della *Trasfigurazione* prima del restauro²⁰ presentava vistosi sollevamenti di colore e uno sfondo visibilmente ridipinto, che appiattiva la composizione e caricava i contorni delle figure, facendo sembrare i personaggi quasi figurine ritagliate. Il terreno era alterato cromaticamente e nella parte centrale la tela presentava una vistosa lacuna dovuta ad una bruciatura. Tutti questi fattori concorrono a rendere difficile un'attribuzione corretta, tanto che la Dossi, in contrasto con quanto sosteneva Maccà²¹ che ritiene l'opera di Alessandro, crede opportuno assegnare l'opera alla bottega²². La parte superiore, per la più alta qualità rispetto al resto del dipinto, potrebbe essere opera di Alessandro, in particolare nelle figure del Cristo, il cui volto venne però ridipinto, probabilmente da Vittorio Pupin nel restauro del 1930, e dei due profeti, più curate e mosse nei panneggi e nei gesti; l'inferiore, nella resa dei volumi più impacciata, denota l'intervento della bottega. È probabile che l'opera sia stata realizzata nel secondo quarto del XVII secolo, in concomitanza con la fase di decadenza della fiorente bottega vicentina.

Confrontando le descrizioni della chiesa tratte dai verbali delle visite pastorali seicentesche, l'altare dedicato alla Trasfigurazione compare nei documenti solo a partire dalla visita del vescovo Marcantonio Bragadin (1639-1655), in questa parrocchia nel 1640²³. Spostata dall'altare nel 1658 "*parietatis alio*" per far posto ad un crocifisso²⁴, la pala fu comunque presente in chiesa fino al secolo XIX. Il padre Maccà agli inizi del XIX secolo documenta la presenza della tela sull'«altare laterale alla parte del Vangelo del maggiore»²⁵ detto della Trasfigurazione, che corrisponde all'attuale altare della beata Maria Vergine Assunta. All'inizio del XX secolo, poiché l'altare era ancora dedicato alla

¹⁸ ACVV1, *Visitationum*. Tutte le visite pastorali dei vescovi vicentini in cui è nominato l'altare testimoniano che esso è sempre corredato da una pala «satis decenti».

¹⁹ SNICHELOTTO, *Cent'anni...*, p. 56 e TOZZO, *Il patrimonio...*, scheda n. 129.

²⁰ Operato a cura della Diocesi di Vicenza, si è concluso nel 2006.

²¹ MACCÀ, *Storia del territorio...*, p. 334.

²² DOSSI, *I Maganza*, p. 358.

²³ ACVV1, *Visitationum*, b. 8.0560, Marcantonio Bragadin.

²⁴ ACVV1, *Visitationum*, b. 9.0561, Gian Battista Brescia, 1658.

²⁵ MACCÀ, *Storia del territorio...*, p. 334.

Trasfigurazione²⁶, la pala doveva trovarsi in quella sede, ma venne asportata nuovamente nel primo Novecento²⁷ per far posto a una statua *in vestimenta* dell'Assunta, ora sostituita da una scultura lignea dei primi decenni del secolo.

Commissionata dal Comune per l'altar maggiore, la grande pala di Francesco Lorenzi raffigurante *La Madonna col Bambino e i santi Vito, Modesto e Crescenzia* fu realizzata proprio negli anni in cui si concludevano i lavori per l'erezione dell'altare. La datazione ai primi anni Settanta del Settecento proposta da Chiara Rigoni²⁸ e da Andrea Tomezzoli²⁹ trova una precisazione nei dati d'archivio. Una lettera dell'altarista vicentino Rinaldo Lezzeni che lavorò agli altari della chiesa parrocchiale, conferma che le opere per l'altar maggiore si conclusero intorno al 1773, con il trasporto e la collocazione del tabernacolo³⁰. Il dato conferma la proposta degli studiosi che propongono una datazione in questo stretto giro d'anni, ma una polizza del Comune consente di fissare la datazione intorno al 1771, poiché proprio in quest'anno il governatore del Comune Giuseppe Bertolin, paga «D.^{mo} Paolo Trevisan per haver governato una soaza per l'altar maggiore»³¹. È indubbio che se la cornice è stata approntata sulle proporzioni della pala, ciò porta a dedurre che nel 1771 il Lorenzi avesse già concluso il dipinto e che questo sia stato consegnato alla parrocchia per essere incorniciato e collocato sul nuovo altare³².

La tela dedicata a *Santa Cecilia*, patrona della musica³³, scende come un sipario a chiudere il prospetto dell'organo, costruito nel 1861 da Francesco Scuro. La realizzazione dello strumento offre quindi un termine *post quem* per l'esecuzione del dipinto, che anche il soggetto rivela essere specificamente pensato per coprire le canne. Il dipinto non è

²⁶ ACVv1, *Visitationum*, b. 25.0577, Antonio Feruglio. Mons. Feruglio, vescovo di Vicenza dal 1893 al 1910, visitò la diocesi tra il 1895 e il 1909: Ermenegildo REATO (a cura di), *Diocesi di Vicenza*, Padova 1994, p. 141.

²⁷ SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena...*, p. 57.

²⁸ Chiara RIGONI, scheda in *I Tiepolo e il Settecento...*, pp. 106-107.

²⁹ Andrea TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi (1723-1789): catalogo dell'opera pittorica*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 24, pp. 159-288.

³⁰ ACSv1, b. B/1.VII, 1760-1799, *Affar Lezene Altarista*.

³¹ ACSv1, b. B/4.X, *Colte*, 1771, primo semestre. «Polizza d. D. no Gius. Bertolin Gov.^{re}. / 0.5 Adi detto [2 aprile]».

³² Per la ricostruzione della storia critica del dipinto si veda TOZZO, *Il patrimonio...*, scheda n. 1.

³³ Maria Chiara CELLETTI, *Cecilia di Roma*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1983, coll. 1064-1086. Nel dipinto di San Vito la santa è raffigurata secondo il tradizionale schema iconografico che la vede intenta a suonare uno strumento, in questo caso un piccolo organo a canne. Indossa una semplice tunica e siede in una loggia coperta da un soffitto a cassettoni, che si apre oltre la balaustra verso le nuvole; un angelo le vola accanto.

citato in alcuno degli inventari dei beni di proprietà della chiesa, e nemmeno viene ricordato da Mantese o da Snichelotto, come non si sono trovati riscontri documentari nell'Archivio parrocchiale, ma i lineamenti e la posa del messo celeste che accompagna la santa sembrano richiamare le movenze degli angeli che assistono al *Martirio e glorificazione dei santi Vito, Modesto e Crescenzia*, dipinti sul soffitto della navata da Valentino Pupin solo due anni prima della costruzione dell'organo. Non è da escludere che i sanvitesi si siano rivolti nuovamente al pittore per completare il prospetto dello strumento.

Per gli altri dipinti della parrocchiale la questione della provenienza è lungi dall'essere risolta del tutto, ma offre lo spunto per una serie di riflessioni.

I dodici dipinti su tela che decorano le pareti della navata, tutti collocabili cronologicamente entro la prima metà del Seicento, sono certamente di provenienza eterogenea, ma presentano dei caratteri di omogeneità che porterebbero a pensare ad una provenienza comune per alcuni di essi; l'ipotesi è avvalorata dal fatto che sono piccole pale tutte rimaneggiate e alterate per poter trovare collocazione nelle cornici a stucco di cm 160x110 disposte in alto lungo le pareti della navata³⁴, fatto che avvenne presumibilmente con l'ultima radicale ristrutturazione dell'edificio a metà Ottocento³⁵. Sette di essi³⁶ sono riconducibili alla bottega vicentina dei Maganza, fertile "industria" pittorica vicentina operante tra gli ultimi due decenni del Cinquecento e il 1630, anno della peste che sterminerà la famiglia. In questo arco di tempo l'attività della bottega scandì la vita artistica della città e del territorio vicentino, fino ad ottenere il monopolio quasi assoluto delle commissioni pittoriche cittadine grazie alla capacità di adeguare i propri modi alle esigenze della Chiesa controriformista, interpretate con «un senso di gravità dolorosa e con intenti meditativi»³⁷.

Quasi tutti i dipinti presentano traccia di centinatura, ma suscita

³⁴ La maggior parte di queste dodici tele è stata ritagliata oppure ingrandita con l'aggiunta di porzioni prese da altri dipinti. Questo procedimento arbitrario si nota con particolare evidenza nella tela con *San Giovanni da Capistrano*, in quella con *San Gennaro con i diaconi Festo e Sossio e donatrice*, e per le aggiunte nel quadro con la *Madonna presenta il Bambino a san Felice di Cantalice*.

³⁵ SNICHELOTTO, *Cent'anni...*, pp. 59-60.

³⁶ Si tratta di *La Trinità appare a sant'Alessandro papa e a san Gennaro vescovo*, *Cristo con san Pietro e san Francesco*, *La Trinità con san Giovanni e san Marco evangelisti* ed una *Visitazione* assegnati ad Alessandro Maganza; alla bottega vicentina sono assegnati una seconda *Visitazione* che riprende lo schema compositivo della prima, *Cristo appare tra le nubi all'arcangelo Michele e a san Lorenzo* e *San Girolamo parla col Crocefisso* (TOZZO, *Il patrimonio...*, schede n. 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18 e DOSSI, *I Maganza*).

³⁷ RIGONI, *La Carità...*, p. 85.

molte perplessità la dimensione ridotta di queste pale, che escluderebbe l'esecuzione per un singolo altare, inducendo piuttosto a pensare che possano appartenere a un ciclo pittorico proveniente forse da qualche oratorio. Ritengo molto improbabile che siano tutti frutto di una commissione pubblica. La comunità rurale di San Vito infatti, nel XVII secolo non poteva certo permettersi di sostenere una tale spesa, tra l'altro non riscontrata nei documenti, soprattutto nei decenni a ridosso della grande pestilenza del 1630 che decimò anche le popolazioni di questa zona³⁸. Nemmeno le visite pastorali possono essere di grande aiuto in questo caso. Dopo Michele Priuli (1580) infatti, ultimo vescovo giunto in visita a San Vito prima della pestilenza del 1630, per un cinquantennio i vescovi vicentini³⁹ non visitarono questo centro. Considerando poi i documenti comunali, si osserva una netta prevalenza delle spese per necessità specificamente legate al culto, piuttosto che per importanti commissioni di dipinti. Il confronto tra le fonti storiografiche vicentine, dal XVII al XX secolo⁴⁰, non suggerisce inoltre alcuna presenza dei dipinti, e nemmeno la possibilità che provengano dalle demaniazioni del periodo napoleonico è verificabile, per l'assenza delle descrizioni di molti dei quadri inventariati negli elenchi⁴¹ compilati dall'Amministrazione austriaca nell'ambito dell'operazione di "Statistica Demaniale" intrapresa per stabilire l'entità e la destinazione dei beni incamerati durante il precedente regime francese, come non aiutano gli inventari dei beni parrocchiali che riportano solo in qualche raro caso il soggetto dei dipinti, se segnalati.

Paolo Snichelotto⁴² ipotizza che il nucleo sia frutto di una raccolta confluita nella parrocchiale grazie ad un lascito destinato dai coniugi Stefano e Maria Boccalaro alla comunità di San Vito di Leguzzano, parrocchia di origine di Stefano. Il Boccalaro poteva in effetti essere

³⁸ SNICHELOTTO (*Santa Maria Maddalena...*, pp. 31-50) analizza natalità e mortalità della comunità di San Vito durante la pestilenza del 1630 e i dati riportati confermano che il periodo di cui si parla non era certamente il più propizio per pensare ad abbellire la chiesa del paese.

³⁹ Giovanni Dolfin (1603-1606), Dionisio Dolfin (1606-1626) e Federico Corner (1626-1632): furono i cosiddetti "vescovi veneziani" che «seguirono gli indirizzi dei Priuli, senza eguagliarne lo zelo» (REATO, *Diocesi di Vicenza*, p. 111).

⁴⁰ In particolare: Francesco BARBARANO DE MIRONI, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, I-VI, Vicenza 1649-1762; BOSCHINI, *I gioielli...* (si veda anche l'ed. critica a cura di Deborah MARCHIORO, Roma 2000); Pietro BALDARINI, Enea ARNALDI, Lodovico BUFFETTI, Orazio VECCHIA, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza*, I - II, Vicenza 1779 (= Bologna 1982); Franco BARBIERI, Renato CEVESE, Licisco MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1956 (II ediz.).

⁴¹ ASVE, *Statistica demaniale*, reg. 50, Provincia di Vicenza, Stato dei mobili d'uso comune-stato arredi sacri e reg. 51, Provincia di Vicenza, Stato dei mobili: arredi sacri di scuole e fraglie, biblioteche e quadri, conventi, scuole, monasteri, collegi.

⁴² SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena...*, p. 57.

con tutta probabilità l'unico personaggio di origine sanvitese che al tempo, per le conoscenze e per il tipo di attività che svolgeva, avrebbe potuto riunire una tale raccolta di quadri quale risulta dal suo lascito testamentario⁴³. Nato a San Vito, viveva a Vicenza e svolgeva la sua attività di *noncio piscopalle* nel territorio, incaricato quindi di riscuotere le decime vescovili presso le varie chiese della diocesi. Quest'attività lo portava a viaggiare molto, ad avere molti contatti, ed evidentemente ciò gli permise di raccogliere un numero di opere non trascurabile: «quadri n: 26 diversi (...) altri sei quadreti piccoli con il talco davanti per fornire l'altare che in tutti fano n: 33(...) due quadri (...)», come risulta dall'inventario dei beni ereditati da Maria Boccalaro e donati alla chiesetta di Santa Maria Maddalena⁴⁴. Per quanto sia suggestiva, non è però possibile al momento provare l'ipotesi ed ascrivere con certezza assoluta i dipinti della parrocchiale alla "collezione" Boccalaro, per la mancanza di riferimenti diretti che colleghino i quadri nella parrocchiale con quelli del lascito. Infatti, anche se l'atto di donazione è corredato da un inventario dei beni di proprietà, dei ben trentacinque quadri registrati, solo due sono descritti: «uno insadado di nogara con la Madonna di Carmini et S. Francesco», unico caso forse riconducibile al dipinto raffigurante *San Felice di Cantalice riceve il Bambino Gesù dalle mani della Vergine* secondo Snichelotto, «et altro detto con il Signore et due pelegrini insosado di nero».

Solo due commissioni per pale d'altare compaiono tra le carte delle spese comunali nell'arco dei primi decenni del Seicento.

Nel 1607 si registra una serie di pagamenti «al Maganza», presumibilmente Alessandro, a capo della bottega paterna dalla fine del XVI secolo ai primi decenni del successivo, «per fatura de un quadro del Altar di Vinticinque»⁴⁵. Il cosiddetto "altare del Venticinque" era un altare offerto dalla comunità alla Vergine Maria, in seguito ad un voto collettivo che imponeva di festeggiare come festivo il 25 di ogni mese.

Il quadro commissionato nel 1607, anche se non ne è specificato il soggetto, ritengo possa essere identificato con il dipinto, ora al Museo Diocesano, raffigurante *Cristo, la Madonna e san Giovanni evangelista ap-*

⁴³ L'Archivio comunale di San Vito di Leguzzano (ACSVL, b.F.I.III) conserva il testamento olografo di Stefano, che lasciò tutti i suoi beni alla moglie Maria, e le due donazioni di quest'ultima alla chiesetta di Santa Maria Maddalena o del cimitero rispettivamente degli anni 1659 e 1665. Gli atti di donazione sono corredati da un inventario dei beni che purtroppo non può essere di grande aiuto per l'identificazione dei dipinti. I documenti sono pubblicati in SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena...*, pp. 65-70.

⁴⁴ ACSVl., *ut supra*. Dalla documentazione conservata in ACSVl. si apprende anche che Stefano visse a Vicenza per la maggior parte della sua vita e lì volle farsi seppellire dopo la sua morte, nella chiesa di San Lorenzo.

⁴⁵ ACSVl., b. B/4, I, *Colle* 1587-1608.



Ill. 2. Alessandro Maganza (Vicenza, 1556-1632), *Cristo, la Madonna e san Giovanni evangelista appaiono a San Girolamo*, fine XVI secolo, Museo Diocesano per l'Arte Sacra di Vicenza.

paiono a san Girolamo (ill. 2) di Alessandro Maganza⁴⁶, proprio perché è l'unico tra i dipinti maganzeschi di San Vito in cui compare la Vergine, cui era dedicato l'altare. Il formato rettangolare della tela non deve trarre in inganno: si può ancora scorgere, infatti, nella parte superiore, traccia della centinatura, ora camuffata da due aggiunte.

Cristo Redentore accompagnato dalla Madre e dall'apostolo prediletto, Giovanni evangelista, appaiono a S. Girolamo che sembra sovrastato dall'imponente visione. Il più celebre biblista della Chiesa latina

⁴⁶ La tela, citata senza attribuzione da SNICHELOTTO (*Santa Maria Maddalena...*), viene invece assegnata ad Alessandro Maganza dalla DOSSI (*I Maganza*) per «la buona qualità pittorica» del dipinto.

è qui raffigurato come penitente, quando si ritirò nel deserto della Siria, affiancato dal leone, al quale il santo secondo la tradizione tolse la spina dalla zampa e che lo accompagna spesso nell'iconografia. Appoggiato sulla roccia, sta il Crocifisso cui poco prima della visione stava rivolgendo le sue meditazioni e preghiere. In lontananza, sotto le nubi, lo sfondo si apre in uno scorcio di paesaggio con un paese alle pendici dei monti.

Il gioco di movenze e di sguardi crea un senso di ascensione in questa tela in cui Cristo diventa punto focale della costruzione e catalizza l'attenzione dei personaggi. La struttura triangolare, infatti, usata dal Maganza anche nelle due tele di San Vito *La Trinità con sant'Alessandro papa e san Gennaro vescovo* e *La Trinità con san Giovanni e san Marco evangelisti*, qui assume come vertice non più la colomba, ma Gesù. Il Cristo, avvolto dalla luce, appare tra una miriade di testoline angeliche che si confondono nelle nubi lucenti fino a perdersi nell'infinito e posa benevolo il suo sguardo sul santo che si inserisce in questo triangolo ideale con lo sguardo che punta direttamente a lui. Il volto della Madonna, quasi mascolino, che contempla il Figlio, consente alla Dossi di proporre una datazione alla fine del XVI secolo, quando era ancora forte in Alessandro l'influenza paterna evidente proprio in questa Vergine.

Più interessante, poiché introduce un pittore completamente sconosciuto alla critica, è il rinvenimento tra i documenti comunali di una serie di pagamenti, tra agosto e dicembre del 1637, al «sig. Bortolamio Donati pitor in Venetia»⁴⁷ per una pala d'altare.

Su Bartolomeo Donati, pittore sconosciuto alla critica, ma certamente apprezzato al suo tempo, fornisce qualche informazione Marco Boschini nella *Carta del navegar pitoresco*. Lo scrittore, nel suo viaggio ideale intorno alla pittura veneziana, all'interno del discorso caduto sui pittori viventi, nomina infatti *Bortolo Donati* tra i forestieri operanti a Venezia. Le parole fatte pronunciare all'Eccellenza lasciano intendere che tra Boschini e il pittore esistessero una frequentazione ed un'amicizia trentennali. Il Donati è apprezzato infatti per essere un galantuomo «in ciera, in gesti e in fati» oltre che per le sue doti di pittore «gustoso, (...) tuto vaghezza», che «depenze con tanta pulitezza/ che tuti resta molto soddisfati». Nell'illustrarne le qualità lo scrittore soggiunge che «l'opera con neteza singular,/ Con maniera laudevole; e in dessegno/ E in colorito el mostra un bravo inzegno»⁴⁸. Il veneziano

⁴⁷ ACsvL, b. B/4, III, *Colte e stime*. 1624-1640, 1637 28 dic. Il 29 agosto «ms. Francesco Rigobello» venne rimborsato per 31.0.0 denari anticipati per la «capara della palla alla chiesa parrocchiale»; entro dicembre il Comune assegnò allo stesso 186.0.0 denari per saldare l'opera al «Sig. Bortolamio Donati pitor in Venetia».

⁴⁸ Marco BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660 (ed. cons. a cura di Anna PALLUCCHINI, Firenze 1966), Vento VII, p. 579.

svela tutta la sua ammirazione nei confronti di questo pittore forestiero commissionandogli un dipinto allegorico per la Galleria dell'Eccellenza, riprodotto in un'incisione alla fine del testo⁴⁹.

Proprio l'illustrazione boschiniana de *La Bellezza con la Schiettezza* evoca i modi espressivi del pittore che realizzò il dipinto della parrocchiale *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Francesco* (ill. 3)⁵⁰, stilisticamente collocabile negli anni della commissione, nell'impostazione architettonica del fondale e nella figura della Bellezza che richiama la fisionomia e le movenze della Madonna a San Vito. La scena è impostata secondo una costruzione che vede la Madonna in trono con il Bambino come il vertice di un ideale triangolo la cui base è costituita da un angioletto che suona la viola tra le figure dei due santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi. La solida e tradizionale concezione compositiva cinquecentesca del dipinto si rinnova nella maggior vivacità conferita ai personaggi e in un colloquio reso più intimo dal loro maggior avvicinamento alla figura della Vergine. L'uso del colore, i volti dei personaggi e la fisionomia della Vergine che palesano un richiamo alla maniera di Bernardo Strozzi, presente a Venezia dal 1630, filtrati attraverso i modi "bizzarri" di Pietro Vecchia, attivo a Venezia nella cerchia dello Strozzi, evidenti soprattutto nella figura del Battista resa qui con tratto efficace e caratteristico, rivelano una vicinanza del pittore all'ambiente veneziano del periodo. Sarebbe suggestivo avvicinare l'autore del dipinto al Donati, ma la totale assenza di opere documentate di questo artista al momento non consente di spingerci oltre. Pone degli ulteriori dubbi l'iscrizione posta in calce al dipinto⁵¹ che riconduce a Francesco Capra e al defunto zio don Giovanni, esponenti di una delle famiglie più antiche e illustri della città di Vicenza.

Non si hanno molte notizie sui due nobili vicentini, ma dalle fonti manoscritte⁵² si ricava che Francesco nacque dalla nobile vicentina

⁴⁹ BOSCHINI, *La carta...*, fig. 10.

⁵⁰ La piccola pala, adattata mimetizzandone la centina e leggermente ridotta per inserirla nella cornice di stucco, si trova a circa sei metri d'altezza sulla parete destra della navata, sopra il banco della Confraternita del Santissimo.

⁵¹ L'iscrizione è riportata sul gradino sopra la testa dell'agnellino: «ORATE PRO Q(UONDAM) REV(EREN)DO D(OMINO) IOANE CAPRA/ AC PRO D(OMINO) FRANCISCO Q(UONDAM) FABII CAPRA / EIUS NEPOTE FONDATORIBUS».

⁵² Bartolomeo BRESSAN, *Genealogia delle famiglie vicentine*, BBvI, ms. 3216, tav. III; Giovanni DA SCHIO, *Persone Memorabili in Vicenza*, sec. XIX [1866?], BBvI, ms. 3389, tav. XXXII; *Genealogia della famiglia Capra*, sec. XVII, BBvI, ms. 1831, ff. 148-149; A. CAPRA, *Genealogia della famiglia Capra di Vicenza. Dedicata all'Ill.mo Sig:r Co: Conte Fig:lo dell'Ill.mo Sign:r Co: Alfonso Capra Nobile Patricio Vicentino*, [1702], BBvI, ms. 2377, f. 59; Francesco TOMASINI, *Genealogia Istorica delle Famiglie Nobili Vicentine*, BBvI, ms. 3334, f. 350r. Giovanni e Francesco Capra discendevano da uno dei principali rami della famiglia, parallelo a quello cui appartenevano Vincenzo ed Enea, i committenti di un altro dipinto di San Vito, raffigurante *Cristo che appare a san Michele e a san Lorenzo* di bottega maganzesca.



Ill. 3. Pittore di ambito strozziano (Bartolomeo Donati?), *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Francesco*, quarto decennio del XVII secolo.

Maddalena Barbaran e Fabio Capra, fratello di don Giovanni rettore di Agugliaro e vicario foraneo nel 1587⁵³. Un dato interessante che collega Francesco Capra a San Vito, oltre al dipinto in analisi, emerge dalle carte dell'Archivio Comunale, in cui è conservata una «nota dell'affitto pagato dal Sig. Francesco Capra al Comune di San Vito»⁵⁴. Il Capra stesso nell'annotazione riferisce di aver ereditato da Francesco Rossi alcuni terreni nel territorio comunale con i relativi obblighi, testimoniando quindi di avere un legame con il centro, anche se rimangono

⁵³ Giovanni MANTESE, *Organizzazione ecclesiastica e strutture religiose: dall'epoca tardo-romana al sec. XIX*, in *Storia di Vicenza*, a cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, Vicenza 1989, III/1, p. 153.

⁵⁴ ACSVL, b. B/1.IV, *Carte Francesco q. Antonio Rossi (1640-1662)*.

da chiarire le relazioni che legano il Donati a San Vito e forse ai Capra che giustificerebbero la presenza della tela e la scelta di un pittore che operava nella artisticamente piú aggiornata Venezia.

Ritornando alla questione generale dei dipinti, le due commissioni sono certamente segno della cura che la comunità offriva alla chiesa, ma ciò rientra nella normale pratica di abbellimento del luogo di culto e non giustifica in modo esauriente la presenza di un nucleo così considerevole di dipinti.

L'attenta lettura e il confronto tra le fonti storiografiche vicentine antiche con le guide piú recenti consentono di avanzare un'ipotesi sulla provenienza dei due teleri ai lati del presbiterio che raffigurano *La predica di san Giovanni Battista nel deserto* e *L'incontro tra Gesù Bambino e san Giovannino*, di Gerolamo Maganza⁵⁵. Le dimensioni ed il soggetto dei dipinti, che escludono la realizzazione per un altare, inducono a pensare che in origine fossero parte di un ciclo sulla vita di san Giovanni Battista realizzato per qualche oratorio dall'atelier maganzesco. La presenza, infatti, di quattro teleri di Alessandro Maganza raffiguranti le storie dei santi Leonzio e Carpofo⁵⁶ nell'oratorio del Gonfalone a Vicenza delle stesse dimensioni dei due dipinti di San Vito, giunge a primo sostegno di questa ipotesi. La supposizione trova un riscontro ulteriore nelle fonti seicentesche, che registrano la presenza di «diversi quadri concernenti la vita di S. Giovanni Battista (...) opere tutte di Alessandro Maganza»⁵⁷ nella sala superiore dell'Ospedale di Sant'Antonio di Vicenza, un tempo vicino all'Oratorio del Duomo. L'antico ospedale venne trasferito a San Bortolo, ancor oggi la sede ospedaliera di Vicenza, nel 1775⁵⁸ e distrutto, provocando la dispersio-

⁵⁵ Delle grandi tele si sono occupati MANTESE, *San Vito...*, p. 209; SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena...*, p. 57; Chiara RIGONI, «L'incredulità di San Tommaso» di Girolamo Maganza, *Scheda critica*, in *San Tommaso: storia della comunità nel centenario della chiesa. 1890-1990*, a cura di Angelo DALL'OLMO, Renato GASPARELLA, Paolo SNICHELOTTO, Schio 1990, p. 72 e DOSSI, *I Maganza*, p. 321.

⁵⁶ I teleri sono tra i dipinti sopravvissuti all'incendio provocato da un bombardamento nella Seconda Guerra Mondiale che danneggiò gravemente l'oratorio del Duomo e distrusse gran parte del patrimonio artistico ivi conservato. Fortunatamente rimangono le foto delle opere prima della distruzione.

⁵⁷ La forte richiesta di commissioni alla bottega diretta da Alessandro Maganza, con l'andar del tempo portò ad una differenziazione dei ruoli all'interno dell'atelier, e divenne abituale che Alessandro firmasse anche opere che in realtà erano state realizzate dai collaboratori. Se ne vede un esempio a San Vito nella pala raffigurante *San Carlo Borromeo intercede presso la Vergine del Rosario* di Vincenzo Maganza.

⁵⁸ BARBIERI, CEVESE, MAGAGNATO, *Guida di Vicenza...*, p. 48.

ne del patrimonio pittorico, una parte del quale è probabilmente confluita a San Vito e riconoscibile nei due dipinti del presbiterio⁵⁹.

Nel presbiterio, con i due teleri, trova collocazione anche un piccolo dipinto che per dimensioni e soggetto potrebbe essere stato concepito come cielo per un baldacchino, riutilizzato come ornamento alla volta dell'abside. Il dipinto inscena infatti il *Trionfo dell'Eucaristia*⁶⁰, caratterizzato da una scena animata da una vivace composizione circolare, scorciata dal basso, incentrata sull'ostensorio retto da un gruppo di angioletti. La composizione, ma anche certi stilemi, lo avvicinano a un dipinto dello stesso soggetto ora sul soffitto della sacrestia del Duomo di Schio, assegnato da Franco Zorzi⁶¹ a Rosa Pozzolo, pittrice scledense del XVIII secolo allieva del vicentino Antonio De Pieri detto "lo Zoppo", attribuzione non esclusa da Margaret Binotto⁶².

Resta ancora da dimostrare la provenienza dell'*Ultima cena* di Francesco Maffei⁶³ e del dipinto del Carpioni⁶⁴ raffigurante una delle varie versioni del tema dell'*Adorazione dei Magi* varie volte affrontato dall'autore. I dipinti non sono mai citati esplicitamente negli inventari

⁵⁹ Il BOSCHINI (*I gioielli...*, p. 8), confermato da BARBARANO (*Historia ecclesiastica...*), ricorda la presenza nell'oratorio del Duomo o "Madonna del Confalone" di un quadro in cui «il Bambino Gesù si abbraccia con san Giovanni Battista, e similmente si abbracciano li santi Gioacchino e Giosèffo, con altre figure (...) opera dello stesso Gio: Battista Maganza». Il dipinto, anche se ora non è rintracciabile, non può essere identificato con quello di San Vito, dato che nel 1956 Edoardo ARSLAN (*Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza. Le chiese*, Roma 1956, XIV) vide una *Visita della Sacra Famiglia alla famiglia di Zaccaria*, di Giambattista Maganza ancor presente nell'oratorio. I dipinti di San Vito compaiono negli inventari dei beni parrocchiali precedenti a quella data.

⁶⁰ Del dipinto si è incidentalmente occupato SNICHELOTTO in *Santa Maria Maddalena...*, e in *A proposito del restauro interno della chiesa di sopra*, in «La Giara», Numero Unico 1983, p. 5.

⁶¹ Franco ZORZI, *Tre appunti su Giuseppe e Rosa Pozzolo*, in «Schio. Numero Unico» 1984, p. 78.

⁶² Su Rosa Pozzolo (Schio, 1704-1781) e sul dipinto della sacrestia del Duomo di Schio si veda Margaret BINOTTO, *Rosa Pozzolo (Schio, 1704-1781)*, in *Le tele svelate. Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di Caterina LIMENTANI VIRDIS, Milano 1996, p. 170 e Margaret BINOTTO, *Rosa Pozzolo. Pittrice scledense del Settecento*, Schio, Duomo di S. Pietro, Salone della Canonica, 4-13 dicembre 1998, p. 11.

⁶³ Del dipinto si sono occupati Nicola IVANOFF, *Catalogo della mostra di Francesco Maffei*, Venezia 1956, p. 56; MANTESE, *San Vito di Leguzzano...*, p. 209; M. PILO, in Carlo DONZELLI, Giuseppe Maria PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 256; Penelope COPELAND BROWNELL, *Francesco Maffei, vicentine painter c. 1605-1660*, Milano s.d., p. 128, n. 19; Paola ROSSI, *Francesco Maffei*, Milano 1991, p. 110, cat. 93; SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena...*, p. 61.

⁶⁴ Lo sviluppo orizzontale del dipinto, con la parte superiore centinata, farebbe pensare che inizialmente fosse destinato ad ornare l'ingresso di qualche cappella o sacrestia. Sul dipinto si vedano DONZELLI, PILO, *I pittori...*, p. 116 e SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena...*, p. 57.

parrocchiali, se non a partire dal 1929 per il Maffei⁶⁵, solo genericamente ascritti tra «dipinti vari esistenti in sagrestia», fatto che non consente al momento di verificarne l'arrivo tra il patrimonio della chiesa. Dal vaglio dei documenti non sono finora emersi elementi che riconducano ad una commissione specifica delle tele da parte della comunità di San Vito. In archivio parrocchiale è conservata la documentazione relativa alla vita comunitaria solo a partire dal XVIII secolo, mentre l'Archivio del Comune copre tutta la vita della *villa*, fin dalle sue origini comunali. Il fatto che nelle note spese pubbliche non compaiano notizie di pagamenti al Maffei o al Carpioni esclude perlomeno che siano una commissione della comunità civile.

Ritengo interessante segnalare una curiosità iconografica che coinvolge due dipinti presenti a San Vito.

La ricerca iconografica improntata sul san Gennaro presente nella tela di Alessandro Maganza *La Trinità appare a sant'Alessandro papa e a san Gennaro vescovo* ha riportato l'attenzione sul soggetto di un dipinto mutilo di autore vicentino: tradizionalmente segnalato come *Vescovo con diacono e figura femminile*, il dipinto rappresenta *San Gennaro con i diaconi Festo e Sossio alla presenza della donatrice* (ill. 4). «Quadro di nobilissima fattura»⁶⁶ secondo Cevese, che unisce reminiscenze venete ad «influssi emiliani specie da Giuseppe Maria Crespi», il dipinto pone alquanto dubbi sulla sua provenienza. Il pittore dimostra particolari doti di ritratista, individuabili nella figura della donna, molto curata nei particolari del volto, dell'abito e dei gioielli, che coniuga con uno sguardo al Maffei, intuibile nei lineamenti alterati del vescovo e dei diaconi che danno al volto l'icasticità e la fissità di una maschera. Il vescovo, con una folta barba nera e le spalle coperte da un sontuoso piviale decorato con un prezioso gioco di ricami dorati e chiuso da una fibbia importante, è identificabile con san Gennaro per la presenza dei due diaconi rappresentati ai suoi lati. San Gennaro, infatti, secondo la tradizione, venne catturato e martirizzato a Pozzuoli nel 305 assieme ai suoi compagni Acuzio, Desiderio, Eutichete, Proculo e ai diaconi Festo e Sossio, rappresentati talvolta con lui. Nonostante l'immensa popolarità acquisita dal santo dopo il risveglio del suo culto a partire dal XIV secolo,

⁶⁵ Il dipinto compare per la prima volta nella documentazione della parrocchia in un'annotazione del rettore don Giovanni Fracca datata 1930, in cui il parroco riferisce che in sacrestia si trovava «il quadro rappresentante la *Cena di Gesù cogli Apostoli* di autore incerto ma abbastanza buono»: APSVL, b.26, *Inventario dello stato patrimoniale della chiesa 1929-1941*, 15 settembre 1929. È un'annotazione scritta in calce all'elenco degli oggetti preziosi, artistici o storici nel questionario proposto dalla Diocesi, in data 1930.

⁶⁶ Renato CEVESE, in MANTESE, *San Vito...*, p. 208. Al dipinto accenna anche SNICHELOTTO, *Santa Maria Maddalena...*, p. 58.



Ill. 4. Pittore vicentino, *San Gennaro con i diaconi Festo e Sossio alla presenza della donatrice*, metà del XVII secolo.

non esiste un'iconografia codificata costante per rappresentarlo. Raffigurato con le ampolline del sangue posate su un libro, più spesso compare genericamente rappresentato come vescovo, come nella tela maganzese di San Vito in cui è rappresentato con sant'Alessandro papa.

I due dipinti rappresentano un soggetto inusuale per la tradizione veneta che porterebbe ad escludere una commissione pubblica. Nel Vicentino non è attestato un culto rivolto a san Gennaro, in quanto non si trova riscontro della presenza nella diocesi di oratori o chiese dedicati al patrono di Napoli nel XVII secolo. Si può supporre quindi che la tela in questione sia il frutto di una devozione personale, in cui uno dei due committenti potrebbe vantare origini meridionali, come farebbero supporre i lineamenti non propriamente veneti della donatrice.

2. La scultura.

A San Vito la scultura non è rappresentata da pezzi numerosi, come per le altre manifestazioni artistiche. Ritengo tuttavia di particolare in-

teresse presentare alcune testimonianze inedite appartenenti a vari secoli.

A San Vito di Leguzzano è presente un raro esempio di scultura lignea dipinta della fine del XV secolo. Si tratta della statua di un *Cristo morto*, molto rovinata nella pellicola pittorica per l'incuria e le ingiurie del tempo. Il corpo supino del Cristo deposto, dal grande torace modellato su una teoria di costole particolarmente evidenti, presenta una leggera torsione delle spalle. Le lunghe braccia rilasciate lungo il corpo, le mani grandi e i piedi enormi, quasi palmati, con le stimmate dipinte di rosso, evidenziano nella resa espressionistica la drammaticità della morte. Probabilmente svelano la volontà di realismo di uno scultore attento ai modi trentini, che vuole porre in massima evidenza i segni della passione e della morte sul corpo di Cristo per una lettura emozionale della sofferenza subita dal Figlio di Dio. Il perizoma realizzato con una striscia di tessuto imbevuto di gesso e in seguito dipinto, cinge i fianchi della scultura.

Pochi altri esempi di scultura lignea avvicinabili alla statua di San Vito si conservano nel Vicentino, particolarmente avaro di queste manifestazioni artistiche, più attento invece ad una tradizione scultorea in pietra tenera⁶⁷, favorita dalla presenza di numerose cave nel territorio. Tra questi una scultura della seconda metà del Quattrocento raffigurante *San Rocco* nella chiesa di San Pietro a San Pietro Mussolino, sembra mostrare alcuni caratteri in comune con il Cristo di San Vito nei tratti del volto.

Segnalo inoltre il bel *Cristo crocefisso* in avorio, applicato ad una croce di legno, ora collocato sul tabernacolo dell'altar maggiore dopo il restauro avvenuto nel 2003⁶⁸. Con il capo reclinato sulla spalla destra, è vestito da un perizoma lavorato a traforo che cade morbidamente, tenuto fermo da una corda che gli cinge i fianchi e lascia parzialmente scoperta la gamba destra. I piedi sono sovrapposti e trafitti da un chiodo. Il corpo, dalla muscolatura non particolarmente accentuata, è ben tornito ed armonioso nelle proporzioni, caratteri che lo collocano stilisticamente nella prima metà del Settecento.

Dietro la schiena della statuetta sono incise le lettere *A R F*, probabilmente le iniziali dell'artista. La sigla non è riscontrata dal Pazzi nella sua fondamentale pubblicazione sugli artefici delle cosiddette arti minori⁶⁹, ma ritengo utile segnalare la presenza nel dizionario tra i torni-

⁶⁷ Un ampio *excursus* sulla scultura vicentina si può consultare in *Scultura a Vicenza*, a cura di Chiara RIGONI, Verona 1999.

⁶⁸ Fino al 1930 ornava la cimasa del mobile da sacrestia seicentesco trasferito in soffitta quell'anno, come confermato dagli inventari degli arredi sacri della parrocchiale. APSVL, b. 32/59, *Restauro banco da sacrestia*, 1987-1993, con note di Paolo SNICHELOTTO.

⁶⁹ Piero PAZZI, *Dizionario aureo. Orefici, argentieri, gioiellieri, diamantai, peltrai, orologiai, tornitori d'avorio nei territori della Repubblica Veneta*, Treviso 1998, p. 832.

tori d'avorio di un Antonio Romanin, artista la cui attività è documentata a Venezia dal 1719 al 1739, coincidenza che permette, anche se con qualche cautela dovuta alla mancanza di altre opere certe con cui confrontare il *Crocefisso*, di proporre il suo nome per il manufatto in esame.

3. Le arti applicate.

Escluso qualche esempio per la scultura, a San Vito hanno certamente un ruolo preponderante per quantità gli oggetti appartenenti alle cosiddette "arti minori": croci d'altare, cartegloria e candelieri, calici, pissidi, ostensori, reliquiari (tra i quali spicca un pezzo settecentesco proveniente dalla bottega di Andrea Barci), oggetti liturgici di altro genere, paramenti (numerosi i manufatti settecenteschi, tra cui emerge per particolare qualità e bellezza una splendida pianeta ricamata ad agopittura del 1705 ora al Museo Diocesano), apparati processionali e arredi, tra cui si distingue un bel mobile da sacrestia databile al 1650, recuperato dall'incuria nei primi anni Novanta del secolo scorso.

I libri contabili del Comune forniscono molte indicazioni, ma soprattutto ci aiutano a capire quanta cura i sanvitesi dedicassero alla loro parrocchiale. La maggior parte delle spese ordinarie per la chiesa, pagate per due terzi dal Comune e per un terzo dal parroco, riguardavano infatti puliture, riparazioni o acquisti di oggetti per il culto, come pissidi, calici, reliquiari, candelieri, tessuti e materiali per i paramenti sacri. Questa consuetudine di ripartire le spese tra Comune e parrocchia si instaurò dal 1568 dopo una sentenza del Vicario Generale che stabiliva, a seguito di una questione sorta tra il parroco e il Comune riguardo la costruzione della sacrestia, che il primo dovesse concorrere con la terza parte delle spese⁷⁰.

Le ricerche hanno tuttavia permesso di ricavare interessanti informazioni su alcuni manufatti seicenteschi presenti a San Vito. I punzoni presenti su più oreficerie, se confrontati con le informazioni archivistiche, rivelano come in più occasioni nel XVI secolo la comunità di San Vito si sia rivolta ad orefici veneziani per l'acquisto di oggetti liturgici.

Il primo oggetto in esame è un ostensorio d'argento. Dalle forme tipicamente barocche, è sostenuto da un piede bombato dal lungo collo che si lega al nodo mediante un rocchetto a disco. Il corpo del piede è sbalzato a festone lungo il rigonfiamento e sulla parte superiore presenta tre ovali alternati a teste di cherubini con ali aperte che si incro-

⁷⁰ MANTESE, *San Vito...*, p. 193, n. 7.

ciano in alto. Un gioco di nastri e festoni congiunge le testoline alle sagome ellittiche che contengono un santo francescano inginocchiato, una Madonna col Bambino in grembo di gusto sansovinesco, e uno stemma crociato raffigurato *a cartoccio*, probabilmente l'emblema del Comune di San Vito di Leguzzano che presenta proprio una croce rossa su campo chiaro. Il fusto, a fusione, si articola in un nodo a pera rovesciata ornato da tre teste di cherubino e un elemento a balaustro decorato con foglioline arricciate, raccordati tra loro da rocchetti modellati a dischi. Due riccioli inseriti in un momento successivo, come visibile dalle saldature, sostengono i due angeli danzanti che affiancano la parte superiore del fusto. La teca circolare è costituita da due dischi di vetro montati in una cornice decorata a festone, raggiata, interrotta sulla sommità per lasciar posto ad una statuina in fusione del Bambino Gesù che tiene il globo con la croce. Sui raggi si ripetono più volte i leoni *in moleca*, sia in recto che in verso come sotto il bordo del piede, dove compaiono anche i punzoni del *sazador* e della bottega, recanti rispettivamente le iniziali *G B* entro quadrilobo con quattro stelle iniziali e *A C* entro tondo. Il contrassegno del *sazador* riconduce a Gasparo Balbi, orefice presso la bottega "al Cappello" e pubblico *sazador* per la Zecca di Venezia la cui attività è documentata dal 1636⁷¹. I punzoni riscontrati confermerebbero un dato documentario emerso dai libri contabili che registrano infatti in data 30 settembre 1639 un rimborso di 50 denari per pagare «l'ostensorio fatto di Argento»⁷², riconoscibile quindi nel manufatto in esame.

La pisside in argento dalle linee più semplici, poggia su piede e fusto in argento fuso a stampo che sostengono la coppa leggermente schiacciata, chiusa da un coperchio con croce a terminazioni uncinatate. Unica decorazione del vaso sono delle rigature incise che seguono l'andamento circolare della base e del corpo del piede. La base presenta un orlo piatto, reso particolarmente evidente dalla strozzatura sopra la quale, con un rigonfiamento, si espande il corpo del piede. Il collo del piede si innesta su un rocchetto strozzato in una gola, base d'appoggio per il nodo a pera, sormontato da un rocchetto a disco che prepara l'innesto della coppa. Il vaso e il coperchio sono in argento battuto liscio, animati dalla sola alternanza di dischi e bombature.

Il manufatto ha perso la doratura esterna, conservatasi invece all'interno della coppa e del coperchio, dove si riscontra, oltre al leone *in moleca*, il contrassegno della bottega posta all'insegna della "Croze", la cui attività a Venezia è documentata nel XVI, XVII e XVIII secolo⁷³.

⁷¹ Piero PAZZI, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta*, Venezia 1992, vol. I e PAZZI, *Dizionario aureo*...

⁷² ACSVL, b. B 4, III, *Libri delle colte comunali*, 28 giugno 1624-2 marzo 1640.

⁷³ PAZZI, *I punzoni dell'argenteria*..., N. 543, 544, 545.

Sotto l'orlo del piede è presente anche il contrassegno di controllo della Zecca usato da Anzolo Castelli, orefice veneziano la cui attività è documentata dal 1662 al 1710, ma che nel 1682 operava anche come *sazador* ordinario della Pubblica Zecca. Questo permette di avvicinare l'esecuzione della pisside al nono decennio del XVII secolo, ma soprattutto collega il manufatto con la spesa per «la pisside nuova» documentata nei libri delle *colte* comunali, acquistata nel 1686 per 188 denari da Bortolo Xoccato, governatore del Comune di San Vito, presso «Andrea Lunardi orefice» a Venezia⁷⁴.

La comunità tuttavia si avvale anche dell'opera di uno dei nomi più qualificati dell'oreficeria vicentina del Settecento. Proprio il punzone riscontrato sulla base di un reliquiario a cartella (ill. 5) riconduce all'orafo vicentino Andrea Barci, famoso per due medaglioni realizzati per la cappella delle Reliquie al Santo di Padova, ma «nato e cresciuto artisticamente a Vicenza»⁷⁵. Vicino al ricciolo inferiore destro si sono riscontrate le iniziali *A e B* addossate, che consentono di inserire il reliquiario nel catalogo del Barci. Il reliquiario è formato da lamine d'argento cesellate fissate su un'anima lignea, secondo un modello che si definì in età barocca e divenne molto usuale nel corso del



Ill. 5. Andrea Barci, *Reliquiario a cartella*, secondo quarto XVIII secolo.

⁷⁴ ACsvL, b. B/4, IV, *Colte* 7 marzo 1681 – 9 gennaio 1709.

⁷⁵ Nicoletta LOVATO, *Un orafo vicentino al Santo: Andrea Barci. Evoluzione stilistica dell'artista settecentesco*, in «Il Santo», XLIII (2003), p. 749. Di Andrea Barci e della sua produzione artistica si trovano notizie anche in BALDARINI, ARNALDI, BUFFETTI, VECCHIA, *Descrizione ...*, vol. I, p. 138; Domenico BORTOLAN, *Saggio di un dizionario biografico di artisti vicentini, lett. A e B*, Vicenza 1886, B, p. 8; ARSLAN, *Catalogo...*, XIV, p. 89; Mario SACCARDO, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza 1981, pp. 475-476; PAZZI, *I punzoni dell'argenteria ... II*; PAZZI, *Dizionario aureo ...*; RIGONI, *La Carità...*, pp. 215-217.

XVII e XVIII secolo, anche se «già sporadicamente in uso dal Trecento»⁷⁶. La custodia, nella sua impostazione a cartella che riprende la forma dell'ostensorio eucaristico, impone una visione frontale della reliquia conservata. La base, sagomata a sbalzo, è decorata con una modanatura mistilinea che, partendo da due riccioli in corrispondenza dei piedini d'appoggio, si congiunge in alto verso il fusto. Il finto nodo a contorni mistilinei si innesta alla cartella che incornicia la piccola teca ovale, lavorata a volute fitomorfe che si dipartono simmetricamente fino a sfociare in due palmette ai lati dello scudo superiore. Le volute *rocaille*, l'alternanza di superfici concave e convesse e di linee curve spezzate da linee rette, ravvivate da una deliziosa decorazione floreale sono tipici dello stile barocco del Barci che qui si avvicina agli esiti della sua produzione finale, quando si allontana dai moduli naturalistici e fastosi tipici della sua prima produzione per avvicinarsi al più sobrio stile di San Marco.

Al Museo Diocesano di Vicenza sono confluiti due baldacchini processionali che l'analisi del tessuto e le ricerche archivistiche permettono di datare con un buon margine di precisione.

Il baldacchino settecentesco, confezionato con tre lunghi teli, si presenta piuttosto rovinato, con numerosi strappi localizzati nei punti di maggior tensionamento del drappo, vicino agli angoli. Il grande cielo fluttuante è foderato con un taffetas rosso cupo⁷⁷ nella parte superiore e all'interno dei lambrecchini tondeggianti, ornati da frange dorate e nappe, che corrono lungo il perimetro.

Il tessuto che costituisce il cielo presenta un disegno costituito da un motivo naturalistico a mazzi fioriti isolati, disposti in senso alternato secondo teorie parallele sfalsate. Proprio l'alternanza dell'orientamento conferisce al decoro visto nella totalità un andamento quasi sinuoso. I mazzi sono composti da tre rose, boccioli viola e due fiorellini azzurri, che spuntano in alto dando la direzione all'insieme, legati da un nastro dorato e distribuiti su un fondo operato chiaro con tramatura d'argento, che sviluppa un motivo di controfondo a teorie regolari di minuscoli fiorellini stilizzati.

La dimensione e il naturalismo dei mazzi fioriti riconducono il tessuto alla prima metà del XVIII secolo, collegando il manufatto al baldacchino fatto confezionare dalla comunità nel 1711, come è regi-

⁷⁶ Benedetta MONTEVECCHI, Sandra VASCO ROCCA (a cura di), *Suppellettile ecclesiastica*, Firenze 1988.

⁷⁷ Secondo i registri della Fabbriceria della parrocchiale il baldacchino fu rifoderato nel 1845 con il taffetas rosso cupo. APSv1., *Giornale di entrata e uscita della Fabbriceria 1 novembre 1842-31 ottobre 1843*.

strato nei libri delle spese comunali riferiti alla primavera dello stesso anno⁷⁸.

Il baldacchino novecentesco è ornato da un drappellone ad elementi frastagliati che pende intorno ai quattro lati del cielo, in tessuto operato di seta color avorio. L'altro lato del cielo è foderato in raso di cotone rosso, mentre l'interno dei lambrecchini, decorati da frange dorate, è realizzato in tessuto operato a fondo oro con fiori rossi e azzurri. Il baldacchino è composto da due grandi teli accostati, ricamati lungo il perimetro con una decorazione a sottili tralci fioriti alternati a nastri dorati che prendono origine da lievi composizioni con una spiga disposte ai quattro angoli. Un gallone dorato percorre tutto il perimetro del cielo a circa cinque centimetri dal bordo.

Al centro è applicata una Colomba dello Spirito Santo dipinta su seta, dietro la quale si generano dei raggi formati da galloni in filo d'oro applicati, alternati ad altri raggi più sottili ricamati sul tessuto.

L'*Inventario e registro dello stato patrimoniale dal 31 Dicembre 1937 al 1949*⁷⁹ registra per la prima volta un secondo baldacchino in parrocchia. È da evidenziare che l'annotazione è stata aggiunta a penna all'inventario già dattiloscritto, fatto che induce ad ipotizzare un acquisto del manufatto alla fine degli anni Quaranta. Il ricamo ad esili tralci fioriti, segna ancora il protrarsi nella prima metà del Novecento di motivi decorativi riscontrabili in manufatti ottocenteschi.

4. L'organo meccanico.

Collocato in cantoria, costruita sopra la bussola dell'ingresso principale, l'organo della parrocchiale è racchiuso in una cassa armonica con fondo di legno. La cassa, disegnata con la cantoria⁸⁰, presenta un'unica apertura rettangolare. Due lesene dai capitelli dorati reggono un timpano arcuato a dentelli, anch'essi dorati, uniche note cromatiche nel nitore generale della struttura di linea classica. La struttura fa da cornice al prospetto dell'organo, ma anche alla tela ottocentesca di *Santa Cecilia* che copre le canne. Il parapetto mistilineo, aggettante in corrispondenza della cassa, presenta sette specchiature, entro le quali sono rappresentati fregi e trofei di strumenti musicali in legno dorato.

Il prospetto dell'impianto presenta 25 canne in stagno disposte a pi-

⁷⁸ ACSVI., *Colte Polizze 1700*, cartella 20, b. 27, 1711. «Per spesi e datti à Gierolo Berti Mass: o del SS.mo Sac.o è questo per parte d'haver fatto il Baldacchino a: 26: dito [marzo] tr. 155».

⁷⁹ APSVI., b. 26/18, *Inventari*.

⁸⁰ È ipotizzabile che cassa e cantoria siano state progettate e realizzate dai Dalla Vecchia, bottega di intagliatori di Santorso (VI), nativi di San Rocco di Tretto, molto attivi in questi anni nella parrocchiale di San Vito.

ramide con ali laterali ascendenti. Lo strumento, a trasmissione meccanica, è formato da una tastiera sospesa a 58 tasti. La pedaliera diritta, realizzata in faggio dalla ditta Zordan nel 1930, è formata da 24 pedali costantemente uniti alla tastiera. I 22 registri sono azionati da manette ad incastro laterale, disposte in due file verticali alla destra della tastiera. Il somiere maestro è del tipo "a tiro", con 24 stecche, per la tastiera e ad aria continua per i Corni dolci; i somieri del pedale sono ad aria comandata, con stecche. La manticeria è composta da un mantice a lanterna con due pompe sottostanti collocato in uno stanzino alla sinistra dell'organo, ed un mantice a cuneo, con funzione di "levascosse", nella base dello strumento.

Due cartigli, posti rispettivamente sulla tavoletta della tastiera e all'interno della segreta del somiere maestro, riportano l'autore e la data di costruzione dell'organo, realizzato nel 1861 da Francesco Scuro, con il figlio Giuseppe.

L'acquisto dello strumento fu un onere notevole per le casse della parrocchia, che per raccogliere fondi organizzò persino una tombola di paese⁸¹. I registri della Fabbriceria riportano gli accordi presi con l'organaro e le scadenze fissate per i pagamenti, effettuati in due anni. Le parti si erano accordate «per 2500 lire austriache» da pagare «in quattro rate». Il 30 novembre 1860 «fu contato dal cassiere Francesco Bettarin lire venete 525 in acconto della prima rata (aust. 300)», e quello stesso giorno, come concordato, «il fabbricatore Francesco Scuro condusse via l'organo vecchio» costruito nel 1828⁸² da Giambattista De Lorenzi, uno dei maggiori costruttori d'organi del Vicentino.

Le poche notizie sulla famiglia Scuro, organari nativi di Udine⁸³, ci informano che il padre Francesco si formò proprio alla scuola del De Lorenzi da cui apprese la lavorazione del somiere a tiro, tipico della scuola veneta. Svolse la sua attività fino al 1862⁸⁴ e in seguito subentrò come titolare della bottega il figlio Giuseppe, residente a Rossano

⁸¹ APSVI, b. 32 bis.1, *Registri Fabbriceria 1834-1862*. Per l'organo commissionato dopo il completamento della parrocchiale, si veda Stefano DALLA CÀ, *Per la inaugurazione della chiesa parrocchiale di San Vito. Discorso detto il 29 agosto 1858*, Vicenza [1858], p. 24.

⁸² La notizia viene riportata da Giuseppe PIAZZA in *Gli organi di De Lorenzi in diocesi*, in «La Voce dei Berici», domenica 20 febbraio 1983, XXXIX, n. 8, p. 95 e in *Uno scledense geniale. Giambattista De Lorenzi*, in *Schio. Note di storia costume attualità*, Schio 1983, pp. 91-100, che trae le informazioni dall'elenco degli organi di De Lorenzi pubblicato da Francesco Trissino nel 1853. Vedi anche IDEM, *Giovanni Battista De Lorenzi nella storia organaria vicentina. Nel bicentenario della nascita*, Schio 2006, p. 41.

⁸³ Giuseppe PIAZZA, *L'organo della chiesa parrocchiale di Fontaniva*, in *Chiesa parrocchiale di Fontaniva*, Opuscolo dell'inaugurazione - restauro dell'organo G.B. De Lorenzi, 24 giugno 1994, p. 6.

⁸⁴ Renato LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Studi di musica veneta, Firenze 1973, p. 220.

Veneto⁸⁵, che però non continuò l'attività paterna, preferendo associarsi ad altri costruttori.

Francesco Scuro non realizzò molte opere, e di queste poche sono sopravvissute. Nel Vicentino Francesco costruì lo strumento di San Vito di Leguzzano e l'organo per la chiesa dei Santi Leonzio e Carpofo di Magrè, smembrato nel 1955 e utilizzato in parte per costruire il nuovo organo elettrico.

Lo strumento di San Vito è quindi un organo storico di pregio, *unicum* nel panorama vicentino, ed assume una rilevanza particolare poiché rimane l'unico Francesco Scuro presente nella diocesi di Vicenza. Altri suoi strumenti sono oggi presenti nella chiesa di S. Bartolomeo a Lória (Treviso)⁸⁶, costruito nel 1865 con materiale fonico dell'organo preesistente, e nella parrocchiale di Trambacche (Padova).

Lo strumento ha subito varie alterazioni rispetto alla fisionomia originaria, dovute alle ripetute riparazioni e «riduzioni a sistema liturgico». Prima del decreto di vincolo⁸⁷ del 1964, l'organo subì infatti un primo restauro⁸⁸ nei primi anni Trenta del Novecento. L'allora parroco don Giovanni Fracca⁸⁹ si rivolse ai fratelli Zordan di Cogollo del Cengio. L'intervento prevedeva una generale sistemazione e pulitura con alcune modifiche allo strumento, riscontrate nel restauro del 1993. Gli Zordan disattivarono o asportarono alcuni registri⁹⁰ sostituendoli con altri ritenuti più consoni alle mutate esigenze liturgico-musicali, modificarono il somiere e rimpiazzarono la pedaliera originale con una «nuova ... a 24 pedali, ben lavorata».

L'organo fu collaudato nel gennaio 1931 ottenendo l'approvazione dell'allora delegato vescovile per la musica sacra don Ernesto Dalla Libera. Don Giovanni Fracca, ancora alla guida della parrocchia nel

⁸⁵ Il dato è confermato dalla ricevuta per il saldo della prima rata pagata dal Comune di San Vito di Leguzzano agli Scuro, datata «Rossanno li 5 Gennaio 1861» e firmata «Francesco Scuro Giuseppe Scuro, figlio». APSVL, b. 32 bis.1, *Registri Fabbriceria 1834-1862*.

⁸⁶ Giovanni ZANATTA, *Gli organi della città e diocesi di Treviso*, Treviso 1976, p. 217.

⁸⁷ APSVL, b. 21/5, *Chiesa Arcipretale, Restauro organo, 1964*, in data 30.9.1964 e ACCVV, *Arte Sacra*, San Vito di Leguzzano, 1964 Organo-Soprintendenza, b. 25.

⁸⁸ I questionari per la visita del vescovo Rodolfi a San Vito rivelano che l'organo, dalla sua costruzione, non era mai stato riparato. APSVL, b. 29/8, *Visita Pastorale Ferdinando Rodolfi, 1913, agosto 22*.

⁸⁹ Parroco di San Vito dal 1923 al 1969, don Giovanni Fracca fu uno dei sacerdoti più importanti per la storia della parrocchia. Di lui resta traccia in particolare in due oggetti legati al suo nome: l'ostensorio (TOZZO, *Il patrimonio...*, scheda 76) donato nel 1934 in occasione del venticinquesimo anniversario di ordinazione sacerdotale e il calice (*ivi*, scheda 68) offerto nel 1948 per il venticinquesimo di presenza a San Vito.

⁹⁰ APSVL, b.2/2, *Chiesa Arcipretale. Organo. Riparazione e riduzione a sistema liturgico. 1929-1933* (Ditta Zordan, Cogollo), e b. 48/1, *Restauro organo, 1990-1993*.

1964, nel gennaio dello stesso anno ritenne opportuno presentare una richiesta per restaurare lo strumento antico ed acquistare un armonium. Il vecchio strumento, infatti, non era più in grado di assolvere dignitosamente alla sua funzione ed in previsione dei tempi inevitabilmente lunghi per il restauro di uno strumento così complesso, si pensò di dotare la chiesa di un organo elettrico. L'anno fu scandito da una fitta corrispondenza tra don Fracca, la Curia e la Soprintendenza competente, che commissionò una perizia tecnica. A dicembre la Commissione per la tutela degli organi artistici della Lombardia e per le province di Venezia, Padova, Vicenza, Rovigo, Treviso e Belluno prospettò tre alternative per il restauro dello strumento. Si proponevano: il «ripristino in efficienza dell'organo mantenendo la sua fisionomia», un «restauro storico integrale sulla base di un'attenta ricostruzione della fisionomia originaria, con l'eliminazione delle parti posticce ed integrazione di quelle asportate o mancanti», oppure, come ultima soluzione, il suo «restauro storico integrale (...) con l'aggiunta di un secondo corpo sonoro, azionato da una seconda tastiera, di carattere in tutto affine e coerente con il corpo storico esistente»⁹¹.

L'ultima proposta era quella auspicata dalla parrocchia, ed evidentemente anche la più dispendiosa, anche se per assicurare il servizio liturgico sarebbe stata sufficiente la prima soluzione. La Soprintendenza, invece, caldeggiando il restauro storico come la soluzione più corretta, consigliò di rivolgersi all'organaro Alfredo Piccinelli di Padova.

La preoccupazione economica ebbe il sopravvento e, preferendo la prima soluzione, si decise di commissionare i lavori di ripristino alla ditta Pier Ulderico Mazzanotto (per una spesa complessiva di £ 1.300.000).

Nel 1990 il parroco don Felice Marangon decise di rivalutare l'organo antico, e si rivolse proprio all'organaro suggerito dalla Soprintendenza trent'anni prima. Il preventivo dei Piccinelli di Padova fu allegato alla richiesta di intervento e nel maggio del 1992 iniziarono i lavori con lo smontaggio dello strumento. Dalla relazione di restauro⁹² si ricava che le alterazioni e le manomissioni subite nel tempo dallo strumento vennero attentamente valutate, per giungere ad una ricostruzione più possibile vicina alla fisionomia originaria. Tra le parti rifatte nel Novecento venne conservata integralmente solo la pedaliera opera degli Zordan, mentre il resto venne pulito, riparato ed eventualmente modificato solo nelle parti logore e quindi non funzionanti.

⁹¹ APSVL, b. 21/5, *Chiesa Arcipretale. Restauro organo. 1964.*

⁹² APSVL, b. 48/1, *Restauro organo, 1990-1993.*