

FRANCESCA LODI

LA SACRA FAMIGLIA IN CAMMINO DEL MUSEO DIOCESANO DI VICENZA

Nota presentata dall'Accademico Franco Barbieri

Il saggio di Francesca Lodi, che ho il piacere di presentare, aggiunge un importante tassello alla conoscenza della scultura a Vicenza nel secolo XVIII. Trattasi, nello specifico, del gruppo, in pietra dipinta, con la Sacra Famiglia in cammino, ora vanto del nostro Museo Diocesano: la studiosa, già da tempo proficuamente impegnata nel campo delle indagini sulla cultura artistica vicentina del Sei e Settecento, è finalmente in grado di ripercorrerne le vicende, nel contempo orientandoci, con serrati argomenti su fondate basi documentarie quanto stilisticamente motivate, verso la sua più ragionevole attribuzione.

Realizzato attorno al 1736 per l'altare del Capitello di San Giuseppe - edificato nella omonima piazzetta tra il 1711 e il 1722 - il gruppo di lì trasmigrava, dal marzo 1781, nella non lontana chiesa di San Michele degli Agostiniani, fattasi la sede originaria troppo esposta «a pericoli», spiacevoli «eventualità e profanazioni». Chiusa San Michele nel 1810, in forza dei decreti napoleonici, e, addirittura, due anni dopo demolita, passava - come, del resto, tutta la giurisdizione parrocchiale - nella non lontana Santa Maria in Foro, vulgo 'I Servi'. Né qui avevan termine le sue vicissitudini: chè, anzi, abbattuto nel frattempo pure l'oratorio di San Giuseppe, per la Sacra Famiglia, rimasta più di centocinquant'anni sul terzo altare di destra dei Servi, inconsultamente strappatane forse sin dai primi anni cinquanta del Novecento, iniziavano più o meno dolorose peripezie: finalmente concluse nell'approdo presso l'attuale degna sede museale, appena inaugurata nello scorso 2006.

Riguardo alla paternità, del tutto condivisibile - va ribadito - l'opinione della Lodi che assegna il gruppo a Giacomo Cassetti: nessun altro scultore conoscendosi se non il geniale Giacomo, attorno al quinto-sesto lustro del Settecento davvero capace di rielaborare, in fedele continuità, i modi della gloriosa bottega dei Marinali, attingendo a tanto disinvolta immersione dei personaggi nella dimensione temporale del vissuto. Di fatto, erano usciti di scena Angelo, morto da tempo nel 1702, e, da un decennio, nel 1727, Francesco, fratelli e colleghi del capostipite, a sua volta defunto nel 1720, il più celebre Orazio: che, d'altronde, testando

nel dicembre 1717, aveva pur disposto – non dimentichiamolo – come tutti gli strumenti del mestiere nonché «modelli, libri e disegni» della sua prestigiosa bottega sempre rimanessero «ad uso comune» proprio del genero Casseti, sposo dal 1706 della figlia Anna, e del figlio Francesco Antonio. Figura, comunque, questa, ben più modesta rispetto al cognato, sentitosi presto unico autentico erede di Orazio: così da segnare qualche suo lavoro, specie se destinato a territorio 'forestiero', con l'iscrizione, scopertamente autocelebrativa, «Opus Jacobi Marinali Vicentini».

Oltre tutto, stando così le cose, verremo davvero a trovarci, nel 1736 o giù di lì, in un momento particolarmente felice dell'attività del Casseti: appunto tra il terzo e il quarto decennio, e rimanendo a Vicenza, egli può mettere orgogliosamente sul suo conto opere in San Gaetano, in Santa Maria di Araceli, in San Marco (gli Scalzi) e in San Domenico; uscendo dalla città, arriverà alla Pieve di Lonigo e a San Giovanni Battista di Bassano, spingendosi, fuori dall'ambito locale, fin alla veneziana chiesa degli Scalzi e addirittura al Duomo di Bolzano.

Ma in tale messa a punto non si esaurisce il contributo della Lodi. Nell'occasione, viene espressamente riproposto, e approfondito, il sempre stimolante problema della collaborazione, che deve esser stata particolarmente intensa e certo fu feconda, tra il Casseti e Antonio De Pieri, senza dubbio «il più significativo rappresentante» della pittura vicentina della prima metà del Settecento. E si aggiungono, corollario last but not least, le pagine dedicate a un utile, articolato excursus storico e iconografico sul tema della 'Sacra Famiglia': «devozione sconosciuta nel Medio Evo» ma fiorita «soprattutto in età moderna», intesa a promuovere e riflettere «il nuovo sentimento» riservato a questa fondamentale istituzione sociale. Secolare itinerario nel corso del quale, rispetto ai più numerosi esempi comunemente convocabili, la Sacra Famiglia delle raccolte diocesane «propone però» una sua peculiare «diversa iconografia»: ecco, dunque, le figure della Vergine e di San Giuseppe, stretti ai lati del Bambino, venirci qui incontro quali comuni viandanti, sorpresi di buon passo lungo una strada immaginaria, in spontaneo umanissimo atteggiarsi.

Suggestiva, accattivante situazione: di essa, acutamente la Lodi suggerirebbe di avvertire eventuale, possibile precorrimiento nella 'pala scultorea' del 1633, dovuta a Girolamo Albanese, fino al 1944 nella terza cappella destra della Cattedrale e oggi scomparsa. Ma sembra, ad ogni modo, che il tema abbia goduto presso di noi di una qualche particolare fortuna, viceversa senza «riscontri nei territori limitrofi»; sempre sulla scorta della Lodi, sarebbero infatti censibili, nel Vicentino, almeno tre dipinti di analogo soggetto: la «pregevole tela veneta della prima metà del Settecento», sostitutiva, in Cattedrale, del citato lavoro dell'Albanese provenendo dall'Oratorio di Bolzonella di Facca vicino a Cittadella; la pala in Santa Maria di Camisano, riferita da Chiara Rigoni alla fase estrema di Angelo

Trevisani (morto nel 1746); quella eseguita nel 1795 da Francesco Boldrini e ora conservata nell'Oratorio annesso alla prepositurale di Montebello. Al qual proposito, la supposizione che quest'ultima magari si identifichi con la tela della 'Sacra Famiglia', pure commissionata al Boldrini, guarda caso, anch'essa nel 1795 e, per giunta, dalla medesima Confraternita di San Giuseppe e per il suo Oratorio, ha tutta l'aria di essere qualcosa di più della pura e semplice «coincidenza» tempestivamente segnalata dalla Lodi, sia pure con il beneficio di opportuna prudenza.

FRANCO BARBIERI

Il gruppo della *Sacra Famiglia* in pietra dipinta, custodito nel Museo Diocesano di Vicenza, si configura come una presenza singolare e di indubbio interesse nel quadro della scultura vicentina del diciottesimo secolo, invogliando ad approfondirne la lettura¹. Per apprezzarlo nella ricchezza dei suoi significati, conviene collocarlo virtualmente nella sede per cui fu realizzato e in cui, per così dire, ebbe vita grazie alla pietà popolare.

Fig. 1

In origine, la *Sacra Famiglia* era disposta sull'altare del Capitello di San Giuseppe, situato a ridosso delle antiche mura cittadine, tra portone del Luzzo e ponte Furo. Così l'Arnaldi Tornieri ricorda il piccolo edificio: «1812, 4 febbraio. Su quella piazzola che va dal Porton del Luzzo verso Pontefuro, eravi un bellissimo Capitello dedicato a san Giuseppe, appoggiato alle mura della Città: era di bella architettura, e guardato e custodito, e coltivato con gran divozione, a cui concorrevano a folle persone a recitarvi divote preci. Anche questo è tolto. In questi giorni fu chiuso di muro, e volto in uso profano. Non è lieve castigo anche questo»².

Giovano a ricostruire la storia della cappellina scomparsa principalmente i verbali della Confraternita di San Giuseppe ad essa associata³.

Sigle delle abbreviazioni degli archivi:

A.S.Vi. = Archivio di Stato di Vicenza

A.C.V. = Archivio della Curia Vescovile di Vicenza

B.B.Vi. = Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza

¹ Cfr. *Museo Diocesano di Vicenza. Guida breve*, Vicenza 2005, pp. 53, 58.

² B.B.Vi, A. Arnaldi Tornieri, *Cronache*, ms. 3110, c. 909 r, 4 febbraio 1812.

³ I verbali della Confraternita di San Giuseppe sono custoditi nel fondo Corporazioni Religiose dell'Archivio di Stato di Vicenza. Rivolgo un ringraziamento alla dott. Maria Luigia De Gregorio, che mi ha assistita nella ricerca con gentile disponibilità e grande competenza, e al personale dell'Archivio per la sua sollecitudine. Mi ha preceduta nella consultazione di queste carte Mario Saccardo, che ne fa menzione in *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza 1981, pp. 424-25, 493-96, nn. 81-91, 505, n. 93.

Dai documenti si ricava innanzi tutto l'informazione che il Capitello risultava già eretto il 19 settembre 1722, giorno in cui si richiese ai Deputati vicentini l'autorizzazione ad aggiungervi un portico «per ripararsi dall'ingurie del tempo, e rendersi più comodo a' devoti»⁴. Alcuni anni più tardi, segno che la tradizione devozionale si era consolidata, i «giovani» della contrada dei Santi Apostoli, «avendo eretto un Capitello sotto l'invocazione di Gesù, Giuseppe e Maria, ove si riducono per la recita d'alcune preci», sollecitarono il permesso di unirsi in confraternita, presentando quattro capitoli destinati a garantire il buon governo dell'associazione, permesso che venne accordato dal doge Alvise Mocenigo in data 15 settembre 1731⁵.

Le carte custodite nell'Archivio di Stato attestano le cure prestate nel corso degli anni al Capitello: gli addobbi speciali in occasione della festa di san Giuseppe, gli interventi di restauro e di ampliamento. Risulta costante l'attenzione che la zona sia rispettata, avendo in un certo senso acquisito un carattere di sacralità: si rinnovano infatti nel tempo da parte delle autorità i divieti di praticare «giochi di qualunque sorte», di «proferire parole oscene e bestieme», di «far qualunque caccia di torri, o altro, come pure non dover nelle vicinanze poner niuna parte di lodamari, che causano l'indecenza alle dette immagini, e loro Capitello»⁶.

Una importante iniziativa di restauro e ampliamento della cappellina, che all'epoca versava in condizioni molto precarie, fu promossa verso la fine del Settecento, negli anni Novanta. L'operazione fu affidata al «perito muradore» Giacomo Fontana (1756-1823)⁷, personalità di un certo rilievo nella Vicenza tra Sette e Ottocento.

Originario della Lombardia, come tanti altri artisti che hanno contribuito a definire il volto della nostra città, e precisamente da Castello di Valsolda, il Fontana era approdato a Vicenza in età di sedici-diciotto anni circa. Formatosi nell'atelier di Ottone Calderari, adottandone i dettami neopalladiani, collaborò alla realizzazione di progetti del maestro, ma assunse anche iniziative in proprio: gli appartiene, ad esempio,

⁴ B.B.Vi, Archivio Torre, b. 618, n. 88. Il Capitello non è contemplato nella precisa *Descrizione iconografica della Città di Vicenza* di Giandomenico Dall'Acqua, redatta nel 1711: tale data, pertanto, può essere assunta come termine *post quem* della costruzione dell'edificio.

⁵ B.B.Vi, Archivio Torre, b. 618, n. 88; A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3624, *Registro verbali delle decisioni 1742-1806*, 15 settembre 1731, c. 2 r.

⁶ A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di S. Giuseppe del Capitello*, b. 3624, *Registro verbali delle decisioni 1742-1806, Ordinanza di Vido Marcello, Podestà e Vicecapitano di Vicenza* [1776 c. non num.]; *Ibidem, Ordinanza di Xaverio da Mosto, Capitano e Vicepodestà di Vicenza*, 20 giugno 1795, c. non num.

⁷ Su Giacomo Fontana si vedano principalmente: F. Barbieri, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza 1972, pp. 147-48; Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, cit., p. 505, n. 93.

palazzo Lampertico sul Corso (iniziato nel 1804), legato ai modi tipici del Neoclassicismo vicentino⁸.

I contratti relativi al restauro del Capitello di San Giuseppe consentono di individuarne l'aspetto e la struttura⁹. La cappellina, corredata di un altare, era sovrastata da una camera, che in occasione del restauro tardo-settecentesco, grazie al sostegno di tre colonne, si allungò nella zona retrostante, e precisamente nella piarda dei Gualdo¹⁰; la camera, adibita ad uso del Capitolo della Confraternita, misurava all'incirca 25 piedi (8,75 metri) di lunghezza e 17(5,95 metri) di larghezza. Ai lati del Capitello erano disposti due vani: in uno si incuneava la scala che conduceva al piano superiore, nell'altro era stata ricavata una «piccola nicchia», cioè un camerino, in cui venivano conservati l'archivio della confraternita e gli arredi della cappellina. La pianta è chiaramente leggibile nella *Mappa d'avviso di Vicenza* del 1810 (Archivio di Stato di Vicenza): addossato alle mura, il Capitello guarda la piazzola San Giuseppe, mentre il corpo centrale si prolunga, sul retro, nella piarda grazie al sostegno delle tre colonne; ai lati sporgono le piccole ali. Il sacello appare situato giusto nel luogo in cui qualche tempo dopo, nel 1838, sarebbe stato eretto da Giovanni Miglioranza il palazzo Gualdo Dalle Ore¹¹.

Fig. 2

Se le carte d'archivio, come si è visto, delineano con chiarezza la struttura del Capitello, attestano altresì che, nel corso del Settecento, furono due i complessi scultorei, raffiguranti la famiglia di Nazaret, che vi ebbero dimora, rendendo così problematica l'identificazione della *Sacra Famiglia* in esame.

I verbali della Confraternita di San Giuseppe ricordano l'epoca e la circostanza in cui fu realizzato il gruppo più antico: il giovedì santo del 1735 un incendio aveva distrutto la pala della cappellina e, nel gennaio dell'anno successivo, i membri del Capitolo della Pia Unione, accogliendo la proposta della Banca (ossia della Giunta dell'associazione), decisero di sostituirla con statue in pietra, raffiguranti la Sacra Famiglia, nella considerazione che, nel capitello esposto alla tramontana, la scultura si sarebbe conservata meglio di un dipinto¹². Si presu-

⁸ F. Barbieri - R. Cevese, *Vicenza. Ritratto di una città*, Costabissara (Vicenza) 2004, p. 271.

⁹ A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3624, *Registro verbali delle decisioni 1742-1806*, 3 luglio 1791; 10 ottobre 1791; 3 marzo 1795, cc. non num.

¹⁰ Si veda al riguardo la convenzione stipulata con i nobili Lelio e Nicola Gualdo di Francesco: A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3624, *Registro verbali delle decisioni 1742-1806*, 30 giugno 1791, cc. 188 v-189 r.

¹¹ Barbieri-Cevese, *Vicenza...*, cit., p. 637.

¹² A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3626, *Registro verbali delle decisioni 1734-1753*, 13 gennaio 1736 e 15 gennaio 1736, cc. 10-11v.

me, pertanto, che queste statue siano state eseguite intorno al 1736.

All'incirca una quarantina d'anni dopo, il 18 marzo 1781, nell'imminenza della visita pastorale del vescovo Alvise Maria Gabrieli alla chiesa di San Michele, dove la confraternita di San Giuseppe aveva ottenuto in concessione dai Barbarano l'uso della cappella e dell'altare di famiglia¹³, la Banca della Pia Unione di San Giuseppe, nel timore che l'altare, «nello stato in cui s'attrova», potesse venire soppresso, decise «di riddur[lo] in onorevole e decorosa forma» e di trasferirvi le «Venerabili Statue di Pietra esistenti nel Capitello di ragione di detta Pia Unione (opera del celebre Marinali) quali s'attrovano esposte a pericoli, eventualità e a profanazioni purtroppo notorie»¹⁴.

Nel verbale della seduta della Banca, steso dal notaio Bortolo Finozzi, cancelliere della Confraternita, si precisa, dunque, informazione preziosa, che le statue in questione sono opera del «celebre Marinali». La testimonianza, resa all'interno dell'associazione a poco più di quattro decenni dalla realizzazione del gruppo scultoreo, quando si può pensare vi agisse ancora qualcuno di quei «giovani» che, nel 1731, avevano dato vita alla Confraternita e provveduto all'arredo del Capitello, è da prendere in seria considerazione. Bisogna peraltro subito precisare che l'attribuzione non può riguardare Orazio Marinali e i fratelli Angelo e Francesco, perché tutti e tre deceduti prima del 1736, e precisamente: Angelo nel 1702, Orazio nel 1720 e Francesco nel 1727. Con ogni probabilità, invece, la nota del verbale si riferisce a Giacomo Casseti, discepolo e genero di Orazio, che ne continuò con prestigio la tradizione in Vicenza, assumendone anche il cognome, come attesta l'iscrizione leggibile alla base di alcune sue sculture: OPUS JACOBI MARINALI VICENTINI.

Il trasferimento delle statue a San Michele è accertato dai documenti¹⁵. Ma il discorso non finisce qui, perché nella stessa seduta in cui si decise di trasportare le statue nella chiesa parrocchiale, si deliberò pure di rimettere nel Capitello di San Giuseppe altre statue raffiguranti la Sacra Famiglia. E la citata ordinanza di Saverio da Mosto, capitano e vicepodestà di Vicenza, del 20 giugno 1795, testimonia in ogni caso la presenza delle nuove immagini: vi si legge infatti che, nella piazzetta di San Giuseppe, «esistono le Sante Immagini di Gesù, Maria e Giuseppe tenute con lodevole decoro».

¹³ A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3625, *Registro verbali delle decisioni 1763-1806*, 24 agosto 1774 cc. 69 v-70 r; b. 3624, *Registro verbali delle decisioni 1742-1806*, 20 maggio 1780, cc. non num.

¹⁴ La delibera della Banca fu approvata all'unanimità dal Capitolo il giorno successivo: cfr. A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3624, *Registro verbali delle decisioni 1742-1806*, 18 e 19 marzo 1781, cc. non num.

¹⁵ A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3625, *Registro verbali delle decisioni 1763-1806*, 6 giugno 1781, c. 107 v.

Con l'avvento del Regno Italico (1806), nel quadro della politica giurisdizionale promossa da Napoleone, come noto, si concentrarono le parrocchie, vennero soppressi monasteri e confraternite «in quanto detentori di ampi possedimenti e sostenitori di forme di religiosità spontanee e poco inclini ad irreggimentarsi nel [...] piano di razionalizzazione amministrativa»¹⁶. Nel 1810 anche la chiesa di San Michele venne chiusa e la parrocchia fu trasferita il 15 agosto in S. Maria in Foro (i Servi); due anni dopo, nel 1812, l'antica chiesa degli Agostiniani venne abbattuta. In data 6 aprile 1812 l'Arnaldi Tornieri annota: «Veggio con orrore demolirsi il bellissimo oratorio di Santa Corona, ossia della B. V. del Rosario, e l'antichissima grande chiesa di San Michele, ambe comprate da mani profane»¹⁷. Nello stesso 1812, venne chiuso e adibito ad uso privato il nostro Capitello di San Giuseppe, «demolindo l'Altare su cui eravi l'imagini della Sacra Famiglia», come attesta la *Cronaca* del Corona¹⁸.

Ora, noi sappiamo che la *Sacra Famiglia*, attualmente esposta nel Museo Diocesano, proviene dalla chiesa dei Servi, dove ne è accertata la presenza, sul terzo altare di destra, almeno a partire dal 1844¹⁹. Viene perciò da chiedersi se il gruppo scultoreo, che per un lungo periodo è stato ospitato nella chiesa dei Servi, sia il gruppo primitivo, ritenuto, come abbiamo visto, del «celebre» Marinali, ed eseguito per il Capitello di san Giuseppe intorno al 1736, collocato poi nel 1781 in San Michele, oppure la seconda *Sacra Famiglia*, realizzata per lo stesso Capitello intorno al 1781, cessata ormai da qualche tempo l'attività scultorea della bottega marinaliana: in questo caso, pertanto, un prodotto attardato, sia pure di buon livello, dell'arte locale.

Parrebbe orientare verso la prima ipotesi innanzi tutto un documento conservato nell'archivio della Curia vicentina: nell'*Inventario dei mobili ed arredi sacri* della chiesa dei Servi, redatto da don Francesco Piacenti nell'agosto del 1861²⁰, un inventario che si fa

¹⁶ E. Reato, *Pietro Zaguri vescovo di Vicenza (1785-1810)*, in *Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica 1797-1813, Catalogo della Mostra*, a cura di R. Zirona in collaborazione con G. Marcadella - M. Passarin - E. Reato, Vicenza 1989, p. 139.

¹⁷ B.B.Vi, A. Arnaldi Tornieri, *Cronache*, ms. 3110, 1812, 6 aprile, c. 912 r.

¹⁸ B.B.Vi, G. Corona, *Memorie*, ms. 1639, 1812, 25 ottobre, c. 19 r; cfr. anche *ibid.*, G. Dian, *Notizie dei due secoli XVIII e XIX*, V, *Dall'anno 1810 all'anno 1816*, ms. 2962, 1812, febbraio, c. 1031.

¹⁹ S. Rumor, *La chiesa di S. Maria in Foro detta dei Servi in Vicenza*, Vicenza 1901, p. 48. Il gruppo scultoreo risulta già rimosso dalla sua sede nella chiesa dei Servi nella testimonianza di Renato Cevese in F. Barbieri - R. Cevese - L. Magagnato, *Guida di Vicenza*, I ediz., Vicenza 1953, p. 102. E. Arslan, in *Vicenza. Le chiese*, Roma 1956, p. 158, lo vede ancora presente in una nicchia del terzo altare della navata destra, ma si deve tener conto che lo studio delle chiese vicentine, secondo quanto afferma lo stesso autore nella *Prefazione* (p. VII), era stato «iniziato prima della guerra».

²⁰ A.C.V., *Stato delle Chiese, S. Michele in Vicenza*, b. 257 B, *Inventario completo di tutti*

apprezzare per l'ordine e la cura minuziosa, evidentemente compilato da una persona colta e competente, tra i «simulacri» sono registrate le statue «di pietra rappresentanti la Sacra Famiglia di N. S. G. C.» disposte «nel proprio altare nella prima navata», «in stato buono dello scultore Marinali». Delle altre statue che ornavano la chiesa non viene citato il nome dell'autore. L'attribuzione della *Sacra Famiglia* allo «scultore Marinali» sembrerebbe, dunque, stabilire un preciso legame con le immagini del Capitello migrate a suo tempo (1781) in San Michele. Nulla di strano, del resto, ci sarebbe nel passaggio del gruppo da San Michele ai Servi, se si considera che nella chiesa dei Servi, come si è detto, era stata trasferita, nel 1810, la parrocchia di San Michele.

A questo punto non resta che verificare se un esame dello stile possa effettivamente confortare quella attribuzione a Giacomo Cassetti verso la quale orienterebbero i documenti.

Lo scultore è uno dei discepoli più dotati dei Marinali²¹. Nacque nel 1682 a Sambruson di Dolo (Venezia) e morì a Vicenza nel 1757. Allievo in un primo tempo di Angelo, dopo la morte di questi, continuò il suo apprendistato con Orazio, di cui sposò la figlia Anna. A differenza di Angelo De Putti e di Lorenzo Mattielli, brillanti condiscipoli, pure esponenti di spicco della scuola marinaliana, che agli inizi del Settecento cercarono nuovi spazi nell'area mitteleuropea – Mattielli, in particolare, si distinse a Vienna²² – Cassetti rimase a Vicenza, perpetuando in patria la tradizione della scuola. Risulta copiosa la produzione dell'artista che, a capo della bottega ereditata dal maestro, organizzata secondo criteri preindustriali, ne difese il monopolio sul mercato vicentino, essendo anche in qualche caso chiamato a completare l'opera di Orazio, perché, evidentemente, rappresentava una garanzia di continuità formale. In effetti, il Cassetti agisce nel solco dell'arte del Marinali e, per certi aspetti, ne promuove un'evoluzione, elaborando talora composizioni complesse, rese con indubbia perizia tecnica,

i Mobili ed Arredi Sacri appartenenti a questa Chiesa Parrocchiale di S. Michele in S. Maria in Foro, 4 agosto 1861.

²¹ Per quanto attiene a Giacomo Cassetti si vedano in particolare: P. Toniato, *La scuola dei Marinali: Giacomo Cassetti e Angelo De Putti*, «Arte Veneta», 18 (1964), pp. 152-57; C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, pp. 37-38, 105-06; F. Barbieri, *Cassetti, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v.; G. Galasso, *Orazio Marinali e la sua bottega: opere sacre*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Cinisello Balsamo (Milano) 1999, pp. 244-45; M. De Grassi, *Giacomo Cassetti e l'eredità dei Marinali*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2002, pp. 337-74; F. Lodi, *Giacomo Cassetti*, in *Scultura in Trentino, Il Seicento e il Settecento*, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, II, Trento 2003, pp. 118-31.

²² Cfr. R. Pancheri, *L'«Onor d'Ausonia»: studi sull'attività di Lorenzo Mattielli a Vienna e nei domini asburgici*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento...*, cit., pp. 413-34.

come, per fare un esempio, il *San Giorgio che uccide il drago* della parrocchiale di Castello Tesino (Trento), firmato e datato 1742.

Ai fini del nostro assunto, e facendo mentalmente astrazione dal colore, possiamo avvicinare la statua di *Maria*, nel gruppo del Museo Diocesano, a quella dell'allegoria della *Fede* nella cattedrale di Bolzano, firmata e datata OPUS JACOBI MARINALI MDCCXXIV. Vi si colgono affinità nella definizione dei lineamenti, in particolare nella linea che disegna il volto, piuttosto largo alla base, una caratteristica dei volti del Cassetti. Ma una corrispondenza è anche rilevabile nell'atteggiamento delle figure che, nel portare in avanti la gamba sinistra, si volgono di lato, inarcandosi; in entrambe la veste, stretta sotto il seno da una fascia e accentata da un bottone alla base del collo da cui si ramificano pieghe sottili, è arricchita dal voluminoso, agitato mantello su cui scherza la luce.

Figg. 3-4

Figg. 5-6

Anche il *San Giuseppe* ammette facilmente delle parentele con altre immagini riconducibili al Cassetti: lo stesso volto dai lineamenti pronunciati (la fronte stempiata, corrugata in un'espressione severa e un po' tesa, la mascella squadrata) lo ritroviamo, ad esempio, nel *san Marco* sulla facciata della chiesa di San Gaetano a Vicenza, o anche nel *san Giuseppe* all'interno della stessa chiesa (realizzati sul finire del terzo decennio del Settecento), oppure nel *Marte* del giardino inferiore di villa Trissino Marzotto a Trissino (quinto decennio del Settecento).

Figg. 7-8

Infine il *Bambino*, che Maria e Giuseppe tengono per mano, colto significativamente nell'atto di seguire la madre e pur tuttavia con lo sguardo rivolto al Cielo, verso il Padre celeste, perché è di Lui figlio primogenito, nel volto paffuto, illuminato dai grandi occhi, nelle membra morbide, tondeggianti, nel movimento flessuoso, ricorda, sia pure segnalando qualche anno in più, come esige l'iconografia del gruppo, tanti putti scolpiti magistralmente dal Cassetti: ad esempio, gli angioletti che attorniano la *Madonna del Rosario* (quarto-quinto decennio del Settecento) proveniente dall'oratorio vicentino del Rosario, ora nella parrocchiale di Villaverla²³: si veda, in particolare, l'angioletto che innalza la stella con il volto rovesciato verso l'alto.

Fig. 9

I punti di contatto tra le sculture in esame e le opere del Cassetti dunque non mancano. C'è ancora un elemento, però, che va preso in considerazione prima di sciogliere le riserve: quel velo della Vergine sollevato dal vento e fluttuante nell'aria, in antitesi con la pesantezza della pietra, che presuppone una notevole padronanza tecnica nell'esecuzione. Per quanto è dato di sapere, niente di simile è riscontrabile nelle sculture uscite dalla bottega marinaliana: la stessa ricordata

²³ Cfr. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, cit., pp. 250-51, 256, nn. 21, 22, 23, 23 bis.

Madonna del Rosario di Villaverla ha il fazzoletto annodato sotto il mento come le Madonne di Orazio Marinali. Il motivo non costituisce un elemento di poco conto, sembra anzi rappresentare quasi la cifra simbolica del gruppo, nel senso che l'alito del vento – la scultura sembra voler fermare l'attimo – immerge i personaggi nella dimensione temporale, segnala la loro appartenenza alla quotidianità, avvicinandoli umanamente agli oranti. Ma anche tale particolare, che a prima vista potrebbe distrarre dall'attribuzione delle nostre sculture al Cassetti, può ricevere una spiegazione che, alla fine, verrebbe a confermarla²⁴.

Fig. 10

Proprio il delizioso motivo del velo, librantesi nell'aria con grazia e levità settecentesche, ricorre più volte nei disegni e nei dipinti di Giovanni Antonio De Pieri (1671-1751), il più significativo rappresentante della pittura vicentina della prima metà del diciottesimo secolo. È noto come nel *Libro dei Disegni di Orazio Marinali*, custodito nel Museo Civico di Bassano del Grappa, siano stati da tempo individuati dei disegni del pittore, per alcuni dei quali risulta anche identificabile il corrispettivo nelle sculture marinaliane²⁵. Evidentemente deve esserci stata collaborazione tra gli artisti, in particolare, si ha l'impressione proprio tra De Pieri e Cassetti: sembrerebbero infatti appartenere al primo i disegni delle belle *Allegorie*, nel giardino inferiore della menzionata villa Trissino Marzotto, che, con buona probabilità, furono realizzate dallo scultore²⁶. Si osserva ancora che il disegno del De Pieri della *Fuga in Egitto*²⁷, cui corrisponde il bassorilievo marinaliano nella chiesetta di villa Braga Rosa di Tramonte (Padova), connotato da nessi fluidi e dinamici che affiatano le immagini, presenta affinità, nella sintassi, con il gruppo scultoreo in esame. Non si conosce, a dire il vero,

²⁴ A una diversa conclusione perviene Saccardo in *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, cit., pp. 424-25, 495, n. 89: lo studioso assegna a Orazio Marinali il gruppo della *Sacra Famiglia* più antico, che dà per disperso, mentre ritiene che le statue sostitutive, di artista sconosciuto, possano essere quelle ospitate in Santa Maria in Foro, una volta secolarizzato il Capitello nel 1812, e di lì migrate nella Curia vescovile.

²⁵ Cfr. L. Magagnato, *Antonio De' Pieri pittore vicentino del Settecento*, «Arte Veneta», 7 (1953), p. 103; *Catalogo della Mostra di Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, a cura di L. Magagnato, Prefazione di G. Fiocco, Venezia 1956, pp. 45-47; F. Rigon, *Disegni di Giovanni Antonio De Pieri del Museo Civico di Bassano*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, a cura di F. Rigon - M.E. Avagnina - F. Barbieri - L. Puppi - R. Schiavo, Milano 1990, pp. 141-43.

²⁶ Si considerino, in particolare, i disegni: 19.52.1126, *Africa, America, Asia*; 19.51.1125, *Europa*, [Valore]; 19.53.1127, *Abondanza, Autorità, Colerico*; 19.59.1133, *Temperanza, Castigo, Carità, Ardir, Dominio, Prudenza*; 19.42.1116, *Stagioni*; 19.54.1128, *Disprezzo, Ferocità*. In precedenza, avevo formulato l'ipotesi, ora messa in discussione, che i disegni citati potessero appartenere a Giacomo Cassetti, costatandone l'omogeneità stilistica e, insieme, il carattere autonomo rispetto a quelli con certezza spettanti a Orazio Marinali: cfr. F. Lodi, *Giacomo Cassetti, in Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento...*, cit., p. 129.

²⁷ Cfr. Rigon, *Disegni di Giovanni Antonio De Pieri del Museo Civico di Bassano*, cit., pp. 141-42.

un disegno del pittore che possa essere direttamente riferito alla *Sacra Famiglia* del Museo Diocesano, ma non è impossibile ipotizzarne l'esistenza o, comunque, pensare ad una influenza di suoi disegni o dipinti sulla concezione dell'opera. Del resto, proprio nella stessa sala del Museo in cui è custodita la *Sacra Famiglia*, è pure esposta la bella *Santa Apollonia* del De Pieri: a ben guardare, la figura che si inarca e si avvita, le pieghe profonde del mantello gonfiato dal vento, il vivace effetto pittorico dell'immagine stabiliscono non pochi contatti con la Vergine del gruppo scultoreo in esame²⁸.

Con la *Sacra Famiglia* del Museo Diocesano ci troviamo in presenza di un'iconografia che fiorisce soprattutto in età moderna a seguito di nuovi approfonditi studi teologici.

Come ci insegna Émile Mâle, mentre «i secoli passati avevano indagato fin nelle più nascoste profondità della vita pubblica e della passione di Cristo, ma non si erano soffermati sui fatti della sua infanzia nascosta, venne il momento in cui il pensiero cristiano si rivolse anche a questo nuovo soggetto. Coloro che erano stati partecipi di questa infanzia, la Vergine e san Giuseppe, apparvero sotto un nuovo aspetto: insieme formarono la Sacra Famiglia e diedero vita ad una devozione sconosciuta nel Medio Evo»²⁹. Ed è proprio questa *Sacra Famiglia*, limitata alle sole tre persone, Maria, Gesù e Giuseppe³⁰ – «tre nomi che diventarono ben presto una formula di preghiera, un'invocazione» (Mâle)³¹ – che gli artisti della Controriforma amarono rappresentare.

Alcuni dipinti ricreano l'interno della casa di Nazaret, fissando un istante della vita di ogni giorno: valga, a titolo di esempio, la *Sacra Famiglia* (Chatsworth, Devonshire Collection) di Murillo (1618-1682), che raffigura Maria e Giuseppe – fermata per un momento l'attività quotidiana – assorti nella contemplazione del Bambino addormentato, in un'atmosfera sospesa, fasciata dal silenzio, viva di affetti umani, ma anche presaga del Mistero.

Il tema, particolarmente caro agli artisti spagnoli, ebbe interpreti anche in altri paesi dell'Europa cattolica. Molto significativa al riguardo è l'incisione (Parigi, Biblioteca Nazionale) di Jacques Callot (1592-1635), che rappresenta il pasto serale: le figure, riunite attorno alla

²⁸ Cfr. *Museo Diocesano di Vicenza...*, cit., pp. 53-54.

²⁹ É. Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984, p. 263.

³⁰ Si veda, nell'arte sacra tra Quattro e Cinquecento, la *Sacra Famiglia* rappresentata dalla Vergine che offre il Bambino all'adorazione di santa Elisabetta e di san Giovanni.

³¹ Cfr. Mâle, *L'arte religiosa nel '600...*, cit., p. 264.

tavola, rischiarata dalla luce debole di una candela, appaiono come assediate dall'ombra. San Giuseppe porge il calice al Bambino, che beve ubbidiente, come avrebbe fatto più tardi, venuta la sua ora. Un distico rende esplicito il significato della scena: «Eia, age, care puer, calicem bibe, te manet alter;/ qui tensis manibus non nisi morte cadet».

Non stupisce poi, considerata l'attenzione accordata agli aspetti umili, concreti della realtà quotidiana, nella fattispecie ai mestieri, che Annibale Carracci (1560-1609) sia stato tra i primi a rappresentare Gesù già grandicello, che aiuta il padre adottivo nella sua bottega di falegname³².

Soprattutto nei dipinti dell'Europa settentrionale è pure diffusa l'iconografia del *Benedicite*, che richiama la consuetudine, affermata tra Quattro e Cinquecento, di riservare al bambino più piccolo della famiglia il compito di benedire la tavola: «il tema iconografico evocava, associandoli in sintesi, tre potenti elementi affettivi: la pietà, il sentimento dell'infanzia (il bambino più piccolo), il sentimento della famiglia (la riunione a tavola)»³³. Una raffinata interpretazione del *Benedicite* è offerta dal dipinto (Parigi, Museo del Louvre) di Charles Le Brun (1619-1690)³⁴, che rende omaggio alla famiglia di Gesù, proponendola a modello di ogni famiglia. La tavola è servita; Giuseppe, stante, i sandali ai piedi, tiene in mano il bastone del pellegrino; Maria, seduta, guarda con tenerezza il bambino che recita la preghiera a mani giunte. È evidente l'allusione alla Pasqua giudaica (*Esodo* 12, 1-4): a differenza, però, di una Pasqua ebraica, manca la vittima indispensabile, l'agnello. È Gesù, vestito di bianco, che ne prende il posto, e presiede il rito familiare nel ruolo di sacerdote e vittima futura: con le dita forma un triangolo, simbolo della Trinità. Il bellissimo episodio di natura morta in primo piano, costituito dagli attrezzi del carpentiere, ci ricorda che l'opera, commissionata dai maestri carpentieri di Parigi per la loro cappella nella chiesa di San Paolo, mirava allo scopo di santificare il lavoro.

I numerosi dipinti dedicati alla Sacra Famiglia nell'età moderna promuovono e riflettono il nuovo sentimento della famiglia. «Ormai – come asserisce Ariès – essa non è solo qualcosa che si vive nell'intimità; è riconosciuta come un valore ed esaltata da tutte le forze emotive. Ora, un sentimento così vigoroso si è formato attorno alla famiglia

³² *Ibid.*

³³ Ph. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Bari 1968, p. 423.

³⁴ Cfr. N. MacGregor, scheda 39, Charles Le Brun, *La Sainte Famille*, dit *Le Bénédicite*, in *Le Dieu caché. Les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, a cura di O. Bonfait e N. MacGregor, Roma 2000, pp. 180-82.

coniugale, genitori e figli. Raramente un'immagine riunisce più di due generazioni»³⁵.

Nell'ambito della famiglia moderna si accresce anche l'autorità del padre: vediamo così come, negli esempi richiamati, san Giuseppe non occupi più la posizione marginale che gli si attribuiva ancora nel Quattrocento o all'inizio del Cinquecento: appare decisamente in primo piano come il capo della famiglia. «Capo famiglia a tavola, al momento dei pasti, al banco da falegname, nelle ore di lavoro, san Giuseppe è sempre tale in quest'altro momento drammatico della vita di famiglia, spesso rappresentato dagli artisti, quando la morte lo coglie [...] l'immagine della sua fine somiglia a quella della fine del padre, così spesso rappresentata nelle illustrazioni della buona morte; appartiene alla stessa iconografia della famiglia nuova»³⁶. Non di rado, i dipinti che raffigurano questo tema appaiono ispirati dal Vangelo apocrifo *Storia di Giuseppe il falegname*. Qui è lo stesso Gesù Cristo che narra agli apostoli, sul Monte degli Ulivi, gli ultimi momenti del padre putativo: «Io, o miei amici, mi posi presso il suo capo, e mia madre ai piedi [...]. Rivolsi questa preghiera al mio misericordiosissimo Padre. O Padre mio, [...] ti imploro per mio padre Giuseppe, opera delle tue mani, affinché tu mi invii un grande numero di angeli»³⁷.

Rispetto agli esempi ricordati, la *Sacra Famiglia* del Museo Diocesano propone però una diversa iconografia: non rappresenta le tre figure all'interno della loro dimora, nei momenti significativi della vita e dell'operare quotidiani, ma in cammino. Il Bambino, in età di cinque o sei anni, sta nel mezzo e dà la mano alla Vergine e al padre adottivo, così da sottolineare l'intima unione tra le tre persone: un particolare stilisticamente pregevole, quanto di efficace significato allusivo, è infatti l'intreccio delle mani, sapientemente modellate, morbide e chiare quelle della madre e del bambino, più grandi, nodose e scurite quelle del padre. Maria, volgendo il capo all'indietro, addita la via da seguire; san Giuseppe procede, grave e sicuro, nella direzione indicata, portando sulle spalle la gerla con gli attrezzi del falegname³⁸.

³⁵ Ariès, *Padri e figli...*, cit., pp. 426-27.

³⁶ Ariès, *Padri e figli...*, cit., p. 425.

³⁷ *I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, con un saggio di G. Pampaloni, Torino 1969 e 1990, pp. 239, 241.

³⁸ Non si può escludere possa avere influito sulla resa delle immagini, connotate da un'impronta spiccatamente realistica, addirittura popolare, la volontà della committenza, e precisamente di quella particolare forma di associazione costituita, appunto, dalla confraternita. La confraternita era un'associazione volontaria, spontanea, una sorta di parrocchia 'elettiva', che nasceva per rispondere, innanzi tutto, a genuine istanze religiose, ma svolgeva anche funzioni di carattere assistenziale. Essa educava i confratelli al rispetto reciproco, alle norme di una convivenza 'democratica', pur entro il quadro di una struttura gerar-

Come le tipologie figurative inerenti alla Sacra Famiglia sopra richiamate, pure questa che caratterizza l'opera in esame ebbe significativa diffusione nell'età moderna. Senza andare troppo lontano, ne abbiamo riscontro nella pala raffigurante la *Sacra Famiglia e la Trinità*, ora custodita nella terza cappella destra della Cattedrale vicentina, ma proveniente dall'oratorio di Bolzonella di Facca presso Cittadella, «pregevole tela veneta della prima metà del Settecento»³⁹, quindi

chica (cfr. G. Angelozzi, *Le confraternite laicali. Un'esperienza cristiana tra medioevo e età moderna*, Brescia 1978). Come detto all'inizio, la confraternita di San Giuseppe venne fondata nel 1731 per iniziativa dei «giovani» della contrada dei Santi Apostoli. Verrebbe da pensare, data la particolare devozione a san Giuseppe, che i fondatori appartenessero al ceto artigianale, anche se l'associazione godeva della protezione di membri dell'aristocrazia. L'estrazione sociale della committenza potrebbe allora contribuire a spiegare il realismo, l'immediatezza, l'affabilità delle statue che, pur non dimentiche della loro essenza soprannaturale, sembrano davvero appartenere alla vita comune, camminare insieme con quanti si rivolgono a loro per essere guidati lungo il sentiero della vita. Nel cuore della piazzetta le immagini, visibili anche durante la notte grazie ad un sistema di illuminazione, per gli abitanti del quartiere dovevano così costituire delle presenze familiari, rassicuranti (cfr. ASVi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3625, *Registro verbale delle decisioni 1763-1806*, 1 maggio 1797, c. 220 r). Concorre significativamente a definire la loro fisionomia l'impiego del colore, all'epoca piuttosto raro nel caso di sculture in pietra. Tra 2004 e 2005 il gruppo della *Sacra Famiglia* del Museo Diocesano è stato restaurato da Serafino Volpin, che ha mirato, là dove possibile, al recupero dell'originario cromatismo. Sono grata alla Direzione dell'Ufficio Beni Culturali della Curia Vescovile di Vicenza che mi ha permesso di consultare la documentazione al riguardo. Un significativo antecedente, nello spirito dell'opera in esame, come mi fa notare gentilmente Franco Barbieri, è rappresentato dal gruppo in pietra dipinta, raffigurante i *Santi Anna e Gioacchino con Maria Bambina*, conservato nella chiesa di S. Bernardino ad Arzignano (Vicenza): lavoro di un realismo «vivace e spregiudicato», ascrivibile a un artista attivo tra Cinque e Seicento (cfr. F. Barbieri, *Sculture della valle del Chiampo*, Vicenza 1975, pp. 19-20).

³⁹ Barbieri - Cevese, *Vicenza...*, cit., p. 283. La terza cappella destra della Cattedrale, costruita nel 1398 per volontà di Michele della Zoga e originariamente intitolata a S. Cristina, fu in seguito dedicata a San Giuseppe, molto probabilmente sul finire del XV secolo, in concomitanza con l'istituzione in Duomo della fraglia di San Giuseppe da parte del beato Bernardino da Siena (cfr. G. Mantese, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, III, II, *dal 1404 al 1563*, Vicenza 1964, p. 901). L'altare della cappella, eretto da Giovanni Battista Albanese tra 1623 e 1626, ospitò una pala scultorea raffigurante la *Sacra Famiglia* in pietra dipinta realizzata nel 1633 da Girolamo Albanese. La pala (le «statue della S. Famiglia»), segnalata ancora *in loco* dal Goli nel 1944 (cfr. A. Goli, *La cattedrale di Vicenza*, Vicenza 1944, pp. 26-27), qualche tempo dopo fu trasferita nell'Asilo, ora Scuola Materna Pio XII, situato presso la chiesa della Sacra Famiglia e di San Lazzaro (cfr. F. Barbieri, *Il Duomo di Vicenza*, Vicenza 1956, p. 118); ai nostri giorni, però, se ne sono perse le tracce. Forse il culto della Sacra Famiglia nel contesto della Cattedrale può spiegare la diffusione del soggetto nell'arte sacra del Vicentino, diffusione che non trova analoghi riscontri nei territori limitrofi, secondo quanto mi segnala cortesemente Chiara Rigoni. In particolare, il tema della *Sacra Famiglia in cammino* ritorna in un bel dipinto, ora nella chiesa di Santa Maria di Camisano Vicentino, attribuito dalla Rigoni al pittore veneziano Angelo Trevisani (1669-1746), presumibilmente eseguito nella fase estrema dell'attività dell'artista (cfr. C. Rigoni, *Il restauro del dipinto della «Sacra Famiglia»*, Parrocchia di Santa Maria - Camisano Vic., 1° ottobre 2000, Montebello (Vicenza) 2000). Analogo soggetto ispira anche la pala di Francesco Boldrini, eseguita nel 1795, conservata nell'oratorio della Sacra Famiglia (eretto

approssimativamente coeva della *Sacra Famiglia* del Capitello di San Giuseppe. Il dipinto è governato da due linee incrociate: sulla linea orizzontale, in basso, si dispongono Maria, Gesù e Giuseppe in cammino; lungo l'asse verticale, dall'alto, si susseguono il Padre, la colomba dello Spirito, Cristo crocefisso. Può darsi che, in origine, il soggetto rappresentasse il *Ritorno dall'Egitto* o il *Fanciullo riportato dal tempio*, ma ben presto la scena assunse un significato più alto: «nei tre personaggi il pensiero cristiano riconobbe una Trinità nuova, la Trinità terreste, proiezione di quella del Cielo. Ormai gli scrittori religiosi concepivano la Trinità sotto questo aspetto»⁴⁰. Ad esempio, san Francesco di Sales, nel suo *Trattenimento XIX Sopra le Virtù di S. Gioseffo*, scrive: «Non vi è adunque dubbio alcuno che san Giuseppe non sia dotato di tutte le grazie, e di tutti i doni, che meritava la cura che l'Eterno Padre gli voleva dare dell'economia temporale e domestica di Nostro Signore, e del governo della sua famiglia, che non era composta se non di tre, che rappresentano il Mistero della Santissima, e adorabilissima Trinità, non che vi sia comparazione, se non in quello, che spetta a Nostro Signore, che è una delle persone della Santissima Trinità, perché quanto agli altri sono creature, ma però noi possiamo dir così, ch'è una Trinità in terra che rappresenta in qualche maniera la Santissima Trinità, Maria, Giesù, e Gioseffo; Giesù, Maria e Gioseffo; Gioseffo, Giesù, e Maria. Trinità maravigliosamente commendabile, e degna d'esser onorata»⁴¹.

Comprendiamo allora come il gruppo scultoreo del Capitello di San Giuseppe dovesse proporsi con grande ricchezza di significati alla devozione dei credenti, invitando a riconoscere nella Sacra Famiglia, intimamente partecipe della realtà umana, un riflesso del mistero trinitario, la presenza del divino nella storia.

nel 1887), annesso alla chiesa prepositurale di Montebello Vicentino (cfr. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, cit., p. 499). Ma c'è da rilevare a questo proposito una coincidenza: al «celebre» Francesco Boldrini, nel medesimo anno e precisamente il 10 aprile 1795, la confraternita di San Giuseppe commissionò per il Capitello una pala, pure raffigurante la *Sacra Famiglia*, in sostituzione di quella esistente, molto rovinata (cfr. A.S.Vi, *Corporazioni Religiose, Confraternita di San Giuseppe del Capitello*, b. 3625, *Registro verbali delle decisioni 1763-1806*, 10 aprile 1795, c. 208, r e v). Verrebbe da chiedersi se il dipinto, realizzato per la cappellina dal pittore vicentino con grande soddisfazione dei confratelli, non sia lo stesso, ora nel ricordato oratorio, che a suo tempo il Pomello aveva visto nella sacrestia della attigua prepositurale (A. Pomello, *Storia di Lonigo con cenni storici sui comuni del distretto*, Lonigo 1886, p. 284).

⁴⁰ Mâle, *L'arte religiosa nel '600...*, cit., p. 264.

⁴¹ F. di Sales, *I veri trattenimenti o discorsi spirituali*, Venezia 1683, pp. 370-71.



Fig. 1 Vicenza, Museo Diocesano, *Sacra Famiglia*.



Fig. 2 Archivio di Stato di Vicenza, *Mappa d'avviso di Vicenza*, 1810a, n. 150, Capitello di San Giuseppe (vedi freccia).



Fig. 3 Vicenza, Museo Diocesano, *Sacra Famiglia* (part.).



Fig. 4 Bolzano, Cattedrale, altare del coro, Giacomo Cassetti, *La Fede*, (part.).



Fig. 5 Vicenza, Museo Diocesano, *Sacra Famiglia* (part.).



Fig. 6 Bolzano, Cattedrale, altare del coro, Giacomo Cassetti, *La Fede*.



Fig. 7 Vicenza, Museo Diocesano, *Sacra Famiglia* (part.).



Fig. 9 Villaverla (Vicenza), Chiesa parrocchiale, Giacomo Cassetti, *Madonna del Rosario*.



Fig. 8 Trissino (Vicenza), Villa Trissino Marzotto, giardino inferiore, Giacomo Cassetti, *Marte*.



Fig. 10 Vicenza, Museo Civico, Gabinetto Stampe e Disegni, D 191, Antonio De Pieri, *La Vergine in gloria, san Pancrazio e san Marco*.