

NICCOLO' DA CORNEDO

ASPETTI DELLA SCULTURA VICENTINA DEL QUATTROCENTO *

Nel prendere in esame la « facies » artistica di Niccolò da Cornedo, uno degli scultori operanti a Vicenza e in provincia nella prima metà del '400 e che con diligenza, già nel 1925, lo Zorzi ha messo in rilievo nei suoi contributi alla storia dell'arte vicentina, non ci si può esimere dal considerare alcuni aspetti dell'opera scultorea di Niccolò e Antonino da Venezia, che dominarono l'ambiente vicentino del tempo, determinando, in buona parte, gli orientamenti e persino le tecniche degli scultori locali.¹

Vicenza, nella prima metà del '400, appariva sorda alle voci della rinascenza artistica italiana; ma, d'altra parte, persino la città lagunare, tutta chiusa nel suo ambiente, s'era lasciata solo sfiorare dalla ventata della nuova civiltà umanistica.

Anche in scultura essa s'attardava in un rigoglioso fiorire di opere in pietra di gusto squisitamente gotico e, come già era stato verso la metà del '300,² la tradizione gotica veneziana continuava ad improntare di sé l'ambiente vicentino.

Gli scultori di questo periodo furono dei gustosi ritardatari e la provincia divenne la palestra che accoglieva esercitazioni ormai inaccettabili altrove, a Venezia come a Milano.

Niccolò e Antonino da Venezia sono le personalità maggiori attive a Vicenza a partire dal secondo decennio del secolo; legati da stretto vincolo di parentela, si differenziano artisticamente

* Di Niccolò da Cornedo mi ha dato occasione di interessarmi la dott. Sandra Trapula Menato, fin dal tempo della sua tesi di laurea, poi discussa col prof. Giovanni Lorenzoni dell'Università di Padova. Pertanto, ogni contributo, sia allo scultore vicentino, sia ai lavori in pietra della Valle dell'Agno allo stesso coevi, deve tener conto di quel fondamentale studio.

G. M.

¹ A. DANI, *Devozione e iconografia della Mater Misericordiae nel primo Quattrocento vicentino, Santa Maria di Monte Berico*, Miscellanea storica I, Vicenza, 1963, p. 57.

² F. BARBIERI - G. MENATO, *Pietra di Vicenza*, Vicenza, 1970, p. 6.

in modo inequivocabile, tanto che, a livello delle attuali conoscenze, sembra assurdo pensare come, in un tempo non lontano, si siano potute confondere le opere dell'uno con quelle dell'altro.

La figura più interessante è quella del padre Niccolò, anche se, stilisticamente, meno evoluta. Ma son proprio la spontaneità del suo tratto scultoreo, la carica espressiva aliena da ricercatezze e leziosità coloristiche, la sodezza volumetrica a renderne più convincente il linguaggio.

A lui hanno guardato quegli scultori locali propensi ad accogliere gli stimoli della sua apparente semplicità — spesso tradotti in grossolanità mediocri da chi non sapeva comprenderne l'intima forza — più che a ritentare i pazienti giochi di traforo e le sottili sfumature cromatiche propri del figlio, un nostalgico delle preziosità veneziane.

Dopo il breve, ma non impegnato, riferimento a Niccolò, fatto dallo Zorzi³ e dal Fasolo,⁴ la figura dello scultore è stata delineata dall'esauriente scritto del Mariacher⁵ e dal giudizio critico del Dani,⁶ che gli ha recuperato la significativa « Mater Misericordiae » di Monte Berico di Vicenza.

Il curriculum artistico di Niccolò inizia a Milano nel 1399,⁷ quando si trovava impegnato nella fabbrica del Duomo. Nelle opere di questo periodo fino al 1405, anno in cui cessa la presenza lombarda sua e di Antonino, sono già presenti in nuce quei caratteri peculiari che, in seguito, nelle opere vicentine della maturità, appaiono definiti e consolidati in una simbiosi perfetta e priva delle asprezze che gli erano derivate dalla scuola bolognese; la quale, tuttavia, aveva conservato al suo linguaggio una sintassi agile, sostenuta da un'irruenza piena di gustoso sapore dialettale e di caustica espressività.

Non gli erano, poi, sconosciuti i motivi del filone trobadorico lombardo e il tono favolistico del Nord:⁸ lo si può constatare nella serie dei giganti sospesi a mezza altezza sugli spigoli dell'abside

³ G. G. ZORZI, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI, II, Architetti, Ingegneri, Muratori, Scultori, Tagliapietre*, Venezia, 1925, p. 8.

⁴ G. FASOLO, *L'Oratorio di S. Pietro detto dei Boccalotti, La chiesa di S. Pietro Apostolo in Vicenza*, Vicenza, 1934, pp. 15-35.

⁵ G. MARIACHER, *Bernardo e Niccolò da Venezia*, Rivista d'Arte, Firenze, 1948, pp. 17-25.

⁶ A. DANI, 1963, pp. 57-61.

⁷ G. MARIACHER, 1948, p. 17.

⁸ C. BARONI, *La scultura del primo Quattrocento, Storia di Milano*, Milano, 1955, vol. VI, p. 685.

della fabbrica milanese e associati ai doccioni figurati (tav. 1) e nei profeti conservati al Museo del Duomo (tav. 2). Qui le maschere facciali hanno tratti volitivi, a volte ingentiliti da un accenno di sorriso, mentre il percorso falcato del tessuto lineare, riscontrabile anche in una Santa Redegonda, dal volto assorto e incorniciato dal velo, evidenzia ancor più i richiami con l'arte gotica francese.

Dopo il 1399 si perdono le notizie di Niccolò a Milano; lo ritroviamo nel 1403, e i lavori di questi anni,⁹ che gli si attribuiscono, mostrano un artista provetto, che porta in terra lombarda il caldo ricordo della patria. Senz'altro egli ha visto, nel tempo in cui i documenti tacciono, gli angeli veneziani dei Mascoli, le statue dei Dalle Masegne in San Marco, le sculture dei Buon e del Lamberti.¹⁰

Il suo fare risulta, così, rinvigorito ed aggraziato nello stesso tempo e, se non fosse per quelle dita lunghe e turgide che costantemente caratterizzano le mani delle figure, si stenterebbe a riconoscerlo.

Sono di questo periodo due angeli di fattura nobile e colta, collocati nella parte interna del finestrone maggiore dell'abside della fabbrica milanese. Il panneggio è morbido, la figura si arricchisce di particolari leggiadri, quali la fibbia che tiene unito il mantello e i riccioli che adornano il capo leggermente reclinato. (tav. 3)

Giustamente il Mariacher¹¹ rivendica a Niccolò anche un imponente San Taddeo, conservato nel Museo archeologico del Duomo, ove ormai si vede compiuto il suo percorso artistico (tav. 4): l'austera figura del vecchio ha un solido impianto plastico che le fitte pieghe ricorrenti del manto e della toga non riescono a dissimulare, mentre dal volto, incorniciato da fitta barba metallica, s'irradia una forte carica espressiva.

Da qui al gruppo dell'oratorio vicentino dei Boccalotti (1415) il passo è breve: queste sculture (tav. 5), la cui attribuzione a Niccolò appare a tutt'oggi pacifica,¹² ostentano lo stesso andamento aggraziato degli angeli di Milano, specialmente di quello documentato al 1403 (tav. 3), il caratteristico chiasmo nella figura della Vergine, l'espressione un po' leziosa, le mani rudi.

⁹ G. MARIACHER, 1948, p. 18.

¹⁰ G. MARIACHER, 1948, p. 91.

¹¹ G. MARIACHER, 1948, p. 19.

¹² F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 19.

A Niccolò è pure riconducibile, senza dubbio ormai, dopo la proposta del Dani,¹³ accolta dalla critica successiva,¹⁴ la « Mater Misericordiae » di Monte Berico (1428-1430): opera matura, in cui l'autore, senza rinnegare l'educazione giovanile e le varie esperienze del passato, diventa attento alle finzze aristocratiche del gotico e ad una nuova realtà artistica (tav. 6). Vigoroso è l'impianto della figura della Vergine, dolce il suo poggiare al suolo, nel ritmo cadenzato della veste e del manto che si allarga, vera impalcatura architettonica, ad accogliere i fedeli. Per quest'ultimi sorge il dubbio che non siano opera esclusiva di Niccolò,¹⁵ visto che alcuni presentano asprezze espressionistiche sue tipiche (le stupende figure dei vecchi, tavv. 7-8) ed altri si distinguono per un ritmo più polito e raffinato.

Il Dani¹⁶ suggerisce l'ipotesi di una collaborazione tra Niccolò e il figlio Antonino, lo stesso che poi scolpirà l'omonima « Mater Misericordiae » della chiesa vicentina di San Felice (1452 circa), riconfermando la sua totale adesione ad un andamento compositivo di eleganza formale sostanzialmente privo di tensioni psicologiche (tav. 9).

La lezione del padre venne accolta superficialmente da Antonino, un nostalgico veneziano, si diceva, che elaborò un proprio linguaggio, ove le componenti masegnesche, lombarde, oltremontane e fiorite si fondono in una compiuta risoluzione stilistica ed espressiva, fatta di luci morbide e dolci, di calligrafie ritmiche quasi « esauste ».¹⁷

Si vedano gli esempi nella pala dell'Incoronata del Duomo di Vicenza (tav. 10), firmata e datata 1448,¹⁸ che, tuttavia, mantiene una certa solidità d'impianto, nel complesso scultoreo del tempio di San Lorenzo (tav. 11), solo firmato, e, infine, nella già citata « Mater Misericordiae » di San Felice (tav. 9), ov'è

¹³ A. DANI, 1963, 57-61.

¹⁴ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 26.

L. PUPPI, *Congetture per un profilo di Antonino da Venezia, Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, 1960, vol. I; pp. 351-365.

¹⁵ A. DANI, 1963, p. 60.

¹⁶ A. DANI, 1963, p. 61.

¹⁷ L. PUPPI, 1960, p. 354.

¹⁸ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 25.

G. MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, vol. III, II, Vicenza, 1964, pp. 911-913.

L. PUPPI, 1960, pp. 355-356.

E. ARSLAN, *Le Chiese di Vicenza*, Cataloghi delle cose d'Arte e di Antichità d'Italia, Roma, 1956, pp. 31-32.

presente, come giustamente è stato notato,¹⁹ un'apertura verso l'avvenire.

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, è bene ricordare un'opera su cui s'è appuntata l'attenzione degli studiosi e che, secondo le più recenti attribuzioni, sarebbe ascrivibile a Niccolò da Venezia.²⁰ È il tabernacolo, datato 1427 (tav. 12), delle civiche raccolte di Palazzo Chiericati proveniente dalla chiesa vicentina di San Pietro.²¹

L'accostamento a Niccolò da Venezia è solo parzialmente convincente, per via delle affinità con qualche particolare — ad esempio il gruppo dei fedeli — della Madonna di Monte Berico e delle statue milanesi: a lasciar perplessi sono i motivi ornamentali e altri elementi che suggeriscono una diligente collaborazione di Antonino col padre. Il tabernacolo è affiancato ad un altro firmato: « M. Nicholaus fecit » (tav. 17). L'accostamento è casuale ma significativo perché accomuna, in modo utile al raffronto, l'opera di Niccolò da Cornedo con quella di Niccolò e Antonino da Venezia. Il maggiore dei « da Venezia » fu titolare a Vicenza d'una fiorente bottega, che ebbe, appunto, in Niccolò da Cornedo, il suo più assiduo frequentatore.

A questo punto giova registrare la contemporanea presenza, nella valle dell'Agno, di quel Maestro Girolamo, che, nel 1445, ha firmato e datato la superba ancona del Duomo di San Clemente di Valdagno, del quale nessun altro lavoro ci è dato conoscere e a cui è azzardato, secondo noi, attribuire, come fa il Dani,²² il tabernacolo della chiesa arcipretale di Castelgomberto.

È poi da citare, anche per il recente contributo del Dani,²³ un lapicida originario, come Niccolò da Cornedo, della valle dell'Agno: Antonio di Domenico Franceschini. Di questi, nessuna opera è documentata, e il suo nome è stato avanzato nel tentativo di dare una paternità al complesso delle sculture di Rovigliana di Recoaro.²⁴

Di Antonio di Domenico Franceschini parla, riportandone i relativi documenti, Giangiorgio Zorzi nei suoi contributi alla sto-

¹⁹ A. DANI, 1963, p. 62.

²⁰ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 23.

²¹ F. BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza*, Vicenza, 1962, pp. 239-241.

²² A. DANI, *La scultura del Quattrocento a Vicenza, I, Antonio di Domenico Franceschini da Valdagno*, Vicenza, 1973, p. 14.

²³ A. DANI, 1973, pp. 5-24.

²⁴ A. DANI, 1973, p. 17, p. 24.

ria dell'arte vicentina.²⁵ Quasi certamente questo modesto scultore aveva frequentato con Niccolò da Cornedo, ma entratovi più tardi, la bottega di Antonino da Venezia, se tale maestro, nel suo secondo testamento del 5 maggio 1458, gli lasciava « omnia feramenta sua et designia et relevia apta ad artem suam ». Lo Zorzi ritiene che « Antonio, prima di essere assunto come lavorante da Angelo scultore, avesse già fatto un certo tirocinio sotto Antonio da Venezia ». ²⁶ Ora, concesso al Dani che Antonio da Valdagno « doveva essere in istretti rapporti di collaborazione e di familiarità con il distinto scultore veneziano, al punto da meritare di essere scelto da lui, che non aveva figli, come erede della sua bottega », ²⁷ par logico concludere che, scomparso dalla scena, in quale modo non si sa, il misterioso maestro Girolamo, e morto Niccolò da Cornedo, altri non vi fosse disposto a mandare avanti l'impresa, all'infuori del fidato, ma poco esperto, Antonio.

Probabilmente il valdagnese ebbe il denaro necessario a prelevare la piccola azienda, così ne divenne il proprietario e il continuatore. Ma questa, florida, a lungo non rimase, perché, più che « essere stato un cattivo uomo d'affari », « il nostro scultore non dev'essere stato in grado di mantenere il prestigio e l'attività della vecchia illustre bottega ». ²⁸

Un decennio dopo, il 21 ottobre 1468, troviamo Antonio da Valdagno come aiuto nella bottega di Angelo da Verona, ²⁹ dal quale viene modestissimamente pagato con 16 soldi per giornata di lavoro. ³⁰

La « facies scultorica » della valle dell'Agno, quindi, è dominata nel '400 dall'attività di Niccolò da Cornedo, di Maestro Girolamo, di Antonio di Domenico Franceschini da Valdagno e di altri anonimi lapicidi tra cui emerge, secondo il Dani, un anonimo Maestro che avrebbe da solo eseguito « un ancora acerbo e ora sconciato altare nella chiesa parrocchiale di Muzzolone, la rigida Madonna delle Grazie nel Duomo di Valdagno, un robusto bassorilievo con la Madonna fra quattro Santi nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Cornedo, una forte Madonna in trono col Bambino nella sacrestia della chiesa parrocchiale di san Pietro

²⁵ G. G. ZORZI, 1925, pp. 55, 56, 72, 257.

²⁶ G. G. ZORZI, 1925, p. 72.

²⁷ A. DANI, 1973, p. 16.

²⁸ A. DANI, 1973, p. 17.

²⁹ G. G. ZORZI, 1925, p. 72.

³⁰ G. G. ZORZI, 1925, pp. 55-56.

di Montecchio Maggiore e frammenti di altari murati sopra la porta del campanile di Selva di Trissino ». ³¹

Troppo eterogenee ci appaiono queste sculture, per concezione e modi espressivi, per poter essere comprese sotto lo stesso anonimo Maestro: infatti, se una grande affinità di forme esiste tra la Madonna in trono col Bambino di Montecchio e quella delle Grazie del Duomo di Valdagno, assai improbabile è l'intervento della stessa mano per cose tanto diverse come la fiera Madonna di Montecchio e l'ingenua, anche se acerba, Madonna di Muzolone.

Infine, per concludere in modo esauriente, è indispensabile segnalare la statua della Madonna delle Grazie con Bambino (tav. 13) della vecchia parrocchiale di Trissino, custodita nel nobile edificio lasciato aperto alla devozione di S. Andrea anche dopo il trasferimento del culto ufficiale nella monumentale Chiesa di Vacchini e Nervi.

All'opera, da poco edita, ³² su cui abbiamo posato l'occhio, anche per una cortese segnalazione del Wolters, dedichiamo un cenno, con l'intento di divulgare un'autentica gemma della scultura minore del Quattrocento, ma pure col proposito di riallacciarci ad un meditato articolo del Motterle, ³³ che, nella rivista « Il Chiampo », pubblicò una bella, anche se assai malridotta statua, rinvenuta presso la Casa Canonica di Campanella di Altissimo e avente tante affinità con questa perfettamente conservata di Trissino.

Anzi, le due sculture sono così vicine per iconografia e stile, che non abbiamo dubbi di ascriverle al medesimo autore.

La scoperta perciò viene ad ampliare le nostre conoscenze nell'ambito della scultura del tempo e quelle dello stesso Motterle, che così, allora, scrisse: « Stilisticamente, per quanto mi è possibile vedere, non esiste nel Vicentino una scultura che possa essere avvicinata a questa di Campanella. Un gusto accentuato per la linea fluente, per la preziosità dei dettagli, la sottile espressività e la morbidezza dei lineamenti del volto della Vergine inducono ad attribuire l'opera ad uno scultore di formazione tardogotica, sensibile alle cadenze e ai modi propri dell'arte lom-

³¹ A. DANI, 1973, p. 14.

³² G. MENATO, *La Madonna delle Grazie di S. Andrea di Trissino*, in « Vicenza », XVI, N. 6, 1974, pp. 22-23.

³³ E. MOTTERLE, *La Madonna quattrocentesca di Campanella di Altissimo*, in « Il Chiampo », 50, N. 3, 1972, pp. 22-24.

barda ». ³⁴ Ma la Madonna di Campanella non è un episodio isolato nel Vicentino, come si capisce, essendo da scartare l'ipotesi persino di una statua importata o casualmente scolpita in loco; bisogna ammettere, invece, che l'opera, a cui si spera di collegare qualcos'altro dopo la recente scoperta, ha trovato impegnato un lapicida venuto da fuori, ma fermatosi tra noi, perché apprezzato e richiesto nell'ambiente, se ha lasciato più d'una testimonianza del suo mestiere.

E tutto ciò prova l'esistenza di rapporti culturali abbastanza stretti tra le Valli del Chiampo e dell'Agno, le quali, pur in termini artistici provinciali, non furono mai chiuse, come si è pensato, alle novità di altre regioni, anche se tardivamente accolte e a distanza di tempo riproposte.

Perciò nel clima tardo-gotico, imperante da noi fino a tutto il Quattrocento, va compreso anche questo anonimo Maestro delle Madonne di Campanella e di Trissino, il quale nulla ha da spartire, per la qualità del suo dettato, con gli scultori prima menzionati e tanto meno con Antonino da Venezia tra tutti il meno ridicibile alle forme pacate di bonaria serenità. ³⁵

Ad eccezione dell'accentuato movimento dell'anca sinistra, che però non imprime alcuna tensione drammatica al gruppo della Vergine col Bimbo, l'opera, nella sua visione frontale, rivela una delicata compostezza, sottolineata dall'ingenua espressione dei volti, dal ritmo molle e fluido delle linee dei profili e del panneggio.

Il lavoro, ascrivibile alla metà del Quattrocento, è stato probabilmente eseguito da un lapicida di origine lombarda, senz'altro di buona educazione, o, comunque, vicino all'ambiente lombardo, visto che le matricole della fraglia vicentina riportano anche il nome di alcuni di tali piccoli maestri.

Certo è che reminiscenze di Andrea e Nino Pisano, a distanza di tempo rievocate, sembrano riaffiorare dall'aggraziata serenità delle immagini e nella politezza delle superfici plastiche, esprimenti una fine, anche se manierata, sensibilità.

L'analisi dell'opera, per le medesime caratteristiche della statua di Campanella, ci immerge nel clima cortese del Veneto occidentale e della Lombardia, ove i modi del gotico internazionale

³⁴ E. MOTTERLE, 1972, p. 23.

³⁵ E. MOTTERLE, 1972, p. 23.

risentirono dell'autorevole presenza di Gentile da Fabriano e di Pisanello. Ma questi artisti furono troppo raffinati e colti per influenzare gli scultori provinciali nostrani, che si attardavano ancora in macchinose costruzioni gotiche del tutto estranee al fermentante gusto cortese e umanistico.

Le statue di Trissino e Campanella testimoniano la contemporanea attività nel nostro territorio di artisti diversi, sia per genialità, sia per formazione e provenienza, e ciò sta naturalmente ad indicare quella varietà di risonanze artistiche, che, non sempre di modestissimo tono, qualificarono un ambiente provinciale, ma non ingenuo e sprovvisto.

CENNI BIOGRAFICI

Le poche notizie su Niccolò da Cornedo sono state raccolte dallo Zorzi,¹ la fonte a cui ci si deve sempre rifare per tentare una biografia dell'artista; qualche fatto ancora abbiamo potuto apprendere, sfogliando registi e documenti notarili, impegnati in paziente lavoro d'archivio.

Niccolò nasce da un Bartolomeo, presumibilmente nel primo decennio del secolo XV. Lo Zorzi riferisce un atto del 12 aprile 1496 che, a suo avviso, pur ricordandone un figlio, rivelerebbe il cognome dello scultore.² Esso riporta: « Franciscus q. Nicolai de Garellis de Cornedo lapicidae habitator in Villa Brendularum ». ³ Come si vede, a Niccolò è data la qualifica di lapicida e lo si dice di Cornedo: « de Garellis » indica, appunto, il cognome. Figura presto come cittadino di Vicenza e, in casa di Antonino da Venezia, il 17 luglio 1434, fa atto di presenza al testamento di Fiore, prima moglie di questi.⁴ Ciò è significativo per sfatare un'opinione, che ha lasciato largo credito, quella cioè di un Niccolò lapicida rozzo e primitivo: l'atto di presenza al testamento di Fiore suggerisce, al contrario, una buona familiarità anche per la stima da parte di un artista, come Antonino, già noto persino in ambienti colti fuori del territorio vicentino.

¹ G. G. ZORZI, 1925, pp. 60-65.

² G. G. ZORZI, 1925, p. 64.

³ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Fondo Corporazioni soppresse, Collegio dei Notai, Notaio Antonio Sarasin fu Ambrogio, 1496.

⁴ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Giovanni di Bonaventura Miglioranza, 1434.

L'anno dopo, 1435, lo troviamo iscritto nella matricola della fraglia dei muratori e tagliapietra.⁵

Nel 1438 scolpisce il ciborio conservato nella chiesa di S. Andrea di Trissino:⁶ è la prima sua opera, di cui abbiamo conoscenza, ma rivela un artista già scaltrito.

Segue quello di Cornedo,⁷ firmato e datato 1440.

Del 1442 è il tabernacolo che lo Zorzi,⁸ su proposta del Morsolin,⁹ pensa sia stato eseguito da Niccolò per un committente della famiglia Merzari: proveniente dalla chiesa vicentina di S. Vito, dissepolto nel 1831 presso il convento francescano di S. Lucia,¹⁰ fu collocato, dapprima, sotto il protiro meridionale della chiesa di Santa Corona e trasferito, poi, al Museo Civico, dov'è registrato fin dal 1881.

Sempre nel 1442, lo Zorzi rileva la presenza di Niccolò in un documento riguardante la confraternita dei Rossi di S. Marcello.¹¹ L'artista così vi figura: « Nicola tagliapietra del fu Bartolomeo di Cornedo abitante in sindicaria di S. Lorenzo ».

Questa notizia è significativa per il fatto che, avendo egli trasferito la dimora in città, lascia intendere che il nuovo ambiente gli dava possibilità di lavoro nella condizione d'un accresciuto impegno.

L'opera a noi nota, dopo quella di Vicenza, è il tabernacolo della sagrestia della parrocchiale di Cereda.¹² Reca la scritta: « 1446 » « Nicholaus de Cornedo ».

Firmata e datata: « Magister Nicholaus fecit de 1447 », è pure la statua della Vergine della chiesa di San Vittore in Monte a Priabona di Malo.¹³

L'anno seguente esegue il tabernacolo di Carré siglato: « 1448 Nicholaus fecit ».¹⁴

⁵ MATRICOLA della Fraglia dei Muratori e Tagliapietra, Manoscritto, Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza, vol. II, p. 29.

⁶ G. G. ZORZI, 1925, p. 60.

B. MORSOLIN, *Ricordi storici di Trissino*, Vicenza, 1881, p. 89.

⁷ G. G. ZORZI, 1925, p. 61.

⁸ G. G. ZORZI, 1925, p. 61.

⁹ B. MORSOLIN, 1881, p. 91.

¹⁰ F. BARBIERI, 1962, pp. 239-241.

¹¹ DOCUMENTO di Anonimo riguardante la Confraternita dei Rossi di S. Marcello, 18.4.1442.

¹² G. G. ZORZI, 1925, p. 61.

¹³ T. FACCIOLI, *Musaeum Lapidarium Vicentinum*, Vicenza, 1804, III, p. 158.

¹⁴ G. G. ZORZI, 1925, p. 63.

L'ultima impresa di Niccolò, ascrivibile al 1450, fu, probabilmente, il complesso di sculture del battistero della chiesa, ora abbattuta, di S. Silvestro a Vicenza. Lo Zorzi¹⁵ le rivendica all'artista sulla scorta di una annotazione del Faccioli.¹⁶

Nel luglio 1445 il lapicida è ricordato, sempre a Vicenza, in casa di Giangiorgio Trissino, in sindicaria di S. Marcello, insieme con Nascimbene muratore;¹⁷ il 28 dicembre successivo in casa di Pietro di Giacomo da Chiampo insieme con Giacomo pittore di Guglielmo da Camisano;¹⁸ e il 17 luglio 1447 in casa di Andrea Novello Porto in sindicaria di S. Francesco insieme con maestro Andrea da Quinto muratore.¹⁹

« Questi atti di presenza — sottolinea lo Zorzi²⁰ — hanno una qualche importanza poiché, la maggior parte delle volte, essi vengono in certo modo a documentare altrettante opere. Perciò questi modesti cenni sono a nostro avviso più importanti di quella "laudatio et confirmatio unius venditionis facta per Bartholomeum q. Rigi de Monticulo Maiori in favorem magistri Nicolai lapicide q. Bartholomei de Cornedo civis Vincentiae" che si trova soltanto registrata in data 17 febbraio 1448 nei libri del notaio Giacomo Ferretto²¹ e maggiore ancora di quell'atto del 19 dicembre dell'anno stesso, in cui il detto Bartolomeo di Rigo vendeva al nostro Niccolò un sedime di terra posto nel paese di Montecchio Maggiore ».²²

Col 1450 Niccolò scompare dalla scena artistica, ma lo troviamo ancora nominato in un atto del 12 agosto 1451²³ e del 4 gennaio 1453²⁴ come abitante in « sindicaria sancti Laurentii », « in broilo domus Georgii de Valmarana ». Per cui ancora lo Zorzi: « Ad onta che una guida di Vicenza faccia la dimora di Niccolò di fronte alla casa di Giorgio Valmarana²⁵ pure si potrebbe anche ritenere che lo scultore vi lavorasse ».²⁶

¹⁵ G. G. ZORZI, 1925, p. 63.

¹⁶ T. FACCIOLI, 1804, II, p. 32.

¹⁷ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Giacomo Ferretto, luglio, 1445.

¹⁸ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Galeotto Aviam, 28.12.1445.

¹⁹ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Giacomo Ferretto, 17.7.1447.

²⁰ G. G. ZORZI, 1925, p. 63.

²¹ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Giacomo Ferretto, 17.2.1448.

²² ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Regesto, 19.12.1448.

²³ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Giacomo Ferretto, 12.8.1451.

²⁴ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Giacomo Ferretto, 4.1.1453.

²⁵ A. CISCATO, Guida di Vicenza, Vicenza, Peroni, 1871, p. 121.

²⁶ G. G. ZORZI, 1925, p. 64.

Nel settembre del 1453 era già morto, perché in tale data la moglie sua, Giacoma, viene indicata vedova.²⁷

Prima di passare in rassegna le opere di Niccolò, a partire dal 1438, vien da pensare all'improbabilità che egli non abbia prodotto nulla anteriormente a tale data, visto che vi appare artista già maturo.

È da supporre che avesse cominciato a lavorare da tempo, non senza un minimo di cultura e d'informazione, per aver osservato da solo, prima di ricevere gli insegnamenti alla scuola vicentina dei « da Venezia », alcune sculture in pietra, in parte ancora esistenti, nelle valli dell'Agno e del Chiampo.

La valle del Chiampo, soprattutto, era ricca di statue di soggetto sacro, molte dal gergo dialettale ed aspro, altre dallo stile raffinato e cortese.²⁸

Le due valli corrono parallele, cosicché fu facile a Niccolò visitare chiesette e oratori, disseminati qua e là, per scoprire, con la curiosità del neofita, le sculture che lapicidi del luogo, ma anche forestieri, avevano lasciato a testimonianza del fervore religioso di quelle genti.

Dopo gli anni passati alla bottega dei « da Venezia », particolarmente preso dalla colta maniera di Antonino, perdute le primitive rozzezze e ingenuità, si aprì anche ad un repertorio di soggetti diversi dai consueti tabernacoli.

I

Il Cicognara, nel 1824, dopo essersi soffermato sul ciborio di Trissino di Niccolò da Cornedo, esprimeva la speranza che dell'artista parlasse un giorno un qualche illustratore di cose vicentine.¹

Da allora, tanto tempo è passato, e non si può certo dire che nessuno abbia puntato lo sguardo sullo scultore — basti pensare allo Zorzi, i cui contributi² sono fondamentali per lo studio di tale maestro —, ma un profilo critico vero e proprio della sua personalità, a distanza di un secolo e mezzo, finora non è stato delineato.

²⁷ ARCHIVIO di Stato di Vicenza, Notaio Giovanni Zugian, 6.9.1453.

²⁸ E. MOTTERLE, *Il Chiampo*, n. 50, 1972, pp. 22-24.

¹ L. CICOGNARA, 1824, pp. 336-337.

² G. G. ZORZI, 1925, pp. 60-65.

Non è la modestia d'una simile presenza nel panorama della scultura veneta del Quattrocento o, meglio, la trascurabile sua funzione nell'ambito della cultura artistica vicentina ad aver impedito che se ne parlasse, visto che Niccolò da Cornedo ha dato occasione a parecchi, e in tempi diversi, di citarlo con buone intenzioni, soltanto che ciò è avvenuto in circostanze fortuite, senza che ci si soffermasse di proposito con vero interesse.

Al nostro scopo, però, torna utile passare in rassegna la breve fortuna critica dell'artista per vedere, alla luce del presente studio, quale valore essa abbia in relazione alle nuove indagini ed acquisizioni.

Per Niccolò sono quasi irrilevanti certi giudizi del passato, a differenza, invece, di quelli troppo perentori di alcuni studiosi degli ultimi lustri, e ciò, bisogna onestamente dire, è dovuto, in parte, al fatto che dello scultore vicentino si conoscono poche opere e non tutte di ottima fattura, poi, anche di recente, sono stati iscritti al suo catalogo lavori di mano diversa, i quali per caratteri stilistici discordanti hanno ingenerato gran confusione al fine di avere una più omogenea fisionomia dell'artista.

L'esser stato benevolmente accolto in casa di Antonino da Venezia, maestro e amico, significa che il Nostro dovette godere anche come lapicida di buona stima, e comunque non fu uomo rozzo e perciò disprezzabile agli occhi di un'illustre famiglia d'artisti. Questo è già un indizio positivo e un valido punto di partenza.

Lo Zorzi si astiene da ogni valutazione estetica, ma ci fornisce un preciso elenco cronologico delle opere che lo avrebbe potuto orientare verso una direzione critica giusta, non essendo egli ancora fuorviato da successive inopportune aggiunte al catalogo.

Il Magagnato, instaurando un confronto, di Antonino da Venezia dice: « E la finezza del suo stile tanto più risalta quando la si paragoni alla maniera grossolana e arcaizzante del contemporaneo Niccolò da Cornedo, del quale molte opere sono sparse in provincia. Il ciborio in deplorabile stato di abbandono della parrocchiale di Trissino (1438) e quello del Museo Civico di Vicenza (1447), policromo, la Madonna col Bambino di Montecchio Maggiore, sono tra i più begli esempi di questo « petit maître ». ³ Quindi: « maniera grossolana e ar-

³ L. MAGAGNATO, 1952, p. 17.

caizzante » quella di Niccolò da Cornedo, anche se la definizione viene subito temperata dalla citazione di qualche bell'esemplare. Solo che la Madonna di Montecchio è sì una bella statua, ma non sua, e veramente « arcaizzante » rispetto ad ogni altra opera.

Di ciò se ne avvide il Barbieri quando, appunto, per essa parlò di « severo arcaismo, bloccato in masse serrate, dove qualche citazione rinnovata non può nascondere quanto è fatalmente superato ». ⁴

Ma è lo stesso Barbieri che viene ad esprimere un giudizio meno negativo su Niccolò da Cornedo, catalogando la statua della Vergine di S. Vittore a Priabona: « irriducibile, nella sua finezza, agli impacciati moduli dell'ignoto lapicida di Montecchio », ⁵ forse per volersi riscattare da ciò che ebbe a dire qualche anno prima meno entusiasticamente sull'attività in generale dello scultore. ⁶

Infatti il Barbieri, riprendendo la definizione di « maniera grossolana e arcaizzante » del Magagnato, dice: « Lo scrivente ebbe a ribadire, catalogando le sculture del Museo Civico di Vicenza nel 1962, un giudizio forse più temperato, ma sostanzialmente negativo » e aggiunge: « Le opere dell'artista finora note sono certo inferiori a questa della Priabona: e di larga misura », anzi allude a « un momento di particolare felicità creativa », in cui il lapicida « abbandona le sue tendenze più arretrate e si rifà a prototipi illustri del suo maestro: le Madonne delle Grazie e di S. Lorenzo: esempi già collaudati da quasi un decennio ». ⁷

Il Puppi nel 1966 fu alquanto severo con Niccolò da Cornedo, quando definì « modestissima qualità » quella delle sue opere. ⁸ Ma è ancora il Barbieri ad affermare che tali opere non meritano la classificazione serbatagli dal Puppi. ⁹

Infine è da segnalare la « garbata eleganza » riconosciuta dallo scrivente alla Madonna della Priabona nel desiderio di volerne distanziare la qualità sia dalla « maniera arcaizzante del lapicida della Madonna di Montecchio », sia dalle colte maniere di Niccolò e Antonino da Venezia, i quali, pur nelle loro così diverse Madonne, « appalesano una più intensa carica espressiva ». ¹⁰

⁴ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 15.

⁵ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 30.

⁶ F. BARBIERI, 1962, pp. 239-241.

⁷ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 30.

⁸ L. PUPPI, 1966, p. 365.

⁹ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 30.

¹⁰ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 5.

Quindi, tutto sommato, si è venuti via via temperando il giudizio di severità iniziale, nell'arco degli ultimi vent'anni, periodo in cui, praticamente, è compresa la fortuna critica dello scultore degna di nota, e pare proprio che ciò sia accaduto in relazione al progressivo assestamento del suo catalogo.

Ora, prima di esprimere un personale giudizio sull'artista, vogliamo ricordare il nostro orientamento volto ad arginare una tendenza in atto, quella cioè di ampliare, magari a solo titolo di prova, il catalogo di Niccolò, comprendendovi opere che, e per meditati motivi storici, e per una più attenta analisi stilistica, vanno, secondo noi, senz'altro espunte.

Vedasi, in proposito, il S. Antonio Abate di Montecchio e l'ancona di Valdagno assegnatigli dal Mantese¹¹ sulla base di documenti di cronaca storica, non di letteratura critica: per il S. Antonio l'equivoco è nato, forse, da una segnalazione dell'Agosti del 1909,¹² fatta senza mettere in rapporto la statua con il rinnovamento degli arredi in seguito all'ampliamento cinquecentesco della chiesa; mentre per l'ancona di Valdagno l'inaccettabile proposta è avanzata sulla base del testamento del lanaiolo Giovanni fu Federico de' Merzari, ma la scritta « Opus Jeronimi » e la data « 1445 » sono per noi inconfutabili e conclusive.

Con argomenti pertinenti, invece, il Barbieri, sulla prospettiva nuova nata dal recupero a Niccolò della Madonna di Priabona, tenta ulteriori recuperi, per via delle affinità, come quello, non pacifico, della Madonna della chiesa di S. Caterina al Porto di Vicenza. A proposito di questa scultura egli dice: « A titolo di prova, si potrebbe concludere per un saggio, e del tutto significativo, dell'arte di Niccolò da Cornedo: forse di una primizia? ». ¹³ Ma altrove il Barbieri, trovando « innegabili difficoltà a legare con altri aspetti dell'attività di Niccolò », sul problema attribuzionistico vede rendersi necessaria « una completa revisione su nuove basi dell'intero curriculum del maestro di Cornedo ». ¹⁴

Non è che, espunta dal catalogo la Madonna di S. Caterina al Porto, siamo rimasti insensibili all'esigenza d'una siffatta revisione, è che, avendo preferito accogliere il suggerimento del Puppi, riteniamo con questi di non dover escludere il nome di

¹¹ G. MANTESE, 1966, pp. 465-466.

¹² A. AGOSTI, 1909, pp. 225-235.

¹³ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 32.

¹⁴ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 33.

Niccolò da Venezia per la statua in questione, mentre per l'ancora di Valdagno il suo autore Girolamo ha poco da spartire con Niccolò da Cornedo.

Il recupero della Madonna di Priabona potrà aprire un nuovo discorso, a nostro avviso, solo sulla base di ulteriori reperti, ma nell'area provinciale più che in quella cittadina.

Infatti che di gustoso, ma provinciale maestro trattisi, a proposito di Niccolò da Cornedo, siamo convinti, anche se fu educato ad una scuola colta e aperta a varie esperienze.

Però le sue opere ci danno una lettura corretta e omogenea, per cui la provincialità, che non è solo una componente stilistica, ma anche l'area di dislocazione della sua attività, non ci impedisce di esprimere un giudizio complessivamente più positivo.

Bisogna riconoscere che la corrosa pietra di Trissino, su cui hanno infierito il tempo e gli uomini, mentre ci pone in seria difficoltà per un'obiettiva analisi, è, certo, una confusa e impacciata composizione.

Così il confronto che si può stabilire nel Museo Civico di Vicenza tra il lavoro di Niccolò e quello più sensibile e raffinato dei suoi maestri c'induce senz'altro a rilevare la più modesta natura del primo, se non proprio la modestissima qualità.

Ma se ci soffermiamo sui tabernacoli di Cornedo e Carré riscontriamo che questo piccolo maestro ci sapeva fare, indipendentemente dal fatto d'aver appreso la lezione: i volti dei santi hanno una fisionomia popolare, quella della gente della sua terra, ma ben definita ed intensamente sofferta.

La Madonna della Priabona parla con dignità un linguaggio popolare, che non va esente, come ha sottolineato il Barbieri, da una certa « finezza, irriducibile agli impacciati moduli dell'ignoto lapicida di Montecchio ». ¹⁵

Niccolò da Cornedo è un gustoso piccolo maestro provinciale, privo di genialità e fantasia, ma non incolto e grossolano, e neppure, diremmo, troppo arcaizzante. Quest'ultimo termine, infatti, avrebbe un valore se fosse applicato alla Madonna di Montecchio, che gli abbiamo sottratto o, in ogni caso, se non si tenessero presenti le sculture della maturità.

« Incolto e grossolano » sono aggettivi che vanno temperati non solo per la maturazione ch'egli ebbe alla scuola dei « da Ve-

¹⁵ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 15.

nezia » e per il gusto espresso secondo i moduli dell'arte gotica propria delle nostre città ai suoi tempi, ma anche per la qualità complessiva dei suoi lavori.

La grandiosa ancona in pietra di Valdagno di maestro Girolamo è opera del 1445: nessuno misconosce la portata di questo « episodio singolare sia per l'altezza dello stile, sia per il fatto che è un vero e proprio unicum nella provincia », ma la sua singolarità per un favorevole giudizio risiede proprio « nell'altezza dello stile », ché tanti elementi decorativi gotici — che più di ogni altra cosa hanno fatto pensare a Niccolò da Cornedo — e soprattutto la teoria degli Apostoli sono episodi scultorei di eccellente qualità, ma non iconograficamente più evoluti di quelli coevi di Niccolò da Cornedo.

Purtroppo a Niccolò fanno difetto, si diceva, la genialità e la fantasia.

Ripete insistentemente lo stesso tema, il ciborio-tabernacolo, muovendosi su piattaforma più o meno valida, secondo l'ispirazione, ma senza lasciar intravedere nella parabola della sua attività, che ebbe una sua progressione, delle apprezzabili variazioni sul tema o uno slancio di forza inventiva.

L'ancona di Valdagno è, invece, una gran bella macchina, della quale non si sa se apprezzare di più il dettaglio o l'insieme; sembra addirittura una concezione dantesca, ove ogni figura è collocata al suo posto, ma in cui un « deus ex machina » interviene qua e là ad attenuarne la fissità: vedi l'arguzia dei due angeli reggicorona o il sapido colloquio del S. Cristoforo col Bimbo sulle spalle.

Ma anche il tabernacolo di Cornedo meritava che il suo autore fosse rivalutato al fine di assegnargli, senza forzature, una più obiettiva collocazione nell'ambito della cultura artistica vicentina del Quattrocento.

GIULIANO MENATO

CATALOGO DELLE OPERE DI NICCOLO' DA CORNEDO

CIBORIO DELLA CHIESA DI S. ANDREA DI TRISSINO (VICENZA)
(tav. 14)

Il ciborio, prima opera nota di Niccolò da Cornedo, si trova in un ripostiglio della chiesa di S. Andrea in deplorabile stato di abbandono.

La parte centrale è costituita da un baldacchino sporgente a semicerchio, con trine e festoni di stile gotico, e comprende un Ecce Homo, a mezza figura, i santi Maria Maddalena e Giovanni Evangelista, in piedi.

Il baldacchino si raccoglie superiormente in un gambo di fiore, i cui larghi petali s'aprono a contenere la figura dell'Eterno che regge tra le mani la colomba dello Spirito Santo; ai lati, due baldacchini, di dimensioni inferiori, sbocciano a giglio: in quello a destra posa l'Angelo Gabriele in atteggiamento annunciante; in quello a sinistra la Vergine si prostra con umiltà. Sotto, a custodia del ciborio, si ergono un S. Andrea abbracciato alla croce e un S. Pietro che regge le chiavi del Regno. In alto si legge: « 1438 M... HOLAUS CORNED FECIT ».

Questo lavoro non sfuggì all'attenzione del Cicognara¹ che, giudicandolo ben lontano dalla perfezione delle buone « opere del tempo », si augurava tuttavia che di Niccolò parlasse un giorno « qualche illustratore di cose vicentine ».

Al momento dell'erezione della nuova chiesa, dopo la metà del '700,² la lastra fu tolta dall'altar maggiore della vecchia e murata all'interno dell'abside.

A quel tempo risale il riferimento del Vigna³ alla coloritura dell'opera: è da supporre che buona parte delle sculture di Niccolò fossero dipinte.

Più tardi il ciborio fu murato all'esterno della parete absidale, permettendo agli agenti atmosferici l'azione corrosiva. Quando, finalmente, nel 1880,⁴ fu trasportato nella sagrestia, era già ridotto alle attuali disastrose condizioni.

L'opera, datata 1438, ci dà lo spunto per fare alcune considerazioni al fine di portare un po' d'ordine nell'ancor confuso terreno della scultura vicentina del secolo XV.

¹ L. CICOGNARA, *Storia della scultura*, Prato, 1924, IV, pp. 336-337.

² B. MORSOLIN, 1881, pp. 88-93.

³ F. VIGNA, *Zibaldone*, Manoscritto, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, V, p. 83.

⁴ B. MORSOLIN, 1881, p. 93.

La complessa pietra lavorata, in alcuni suoi elementi descrittivi, richiama il tabernacolo del Museo Civico di Vicenza, datato 1427 (tav. 12), proveniente dalla chiesa di S. Pietro: ⁵ precisamente nel mezzo busto dell'Ecce Homo e nella cornice decorata con tralci di vite e grappoli d'uva.

Che rapporto esiste tra questi due lavori ed essi, al limite, possono essere usciti dalla stessa mano?

Il Barbieri nella recente scheda, relativa al tabernacolo del 1427, ⁶ dice testualmente: « Dopo riferimenti dei Bortolan-Rumor a Niccolò da Cornedo e del Mariacher ad Antonino od all'ambito della sua scuola, il Puppi raccoglie, approvandolo, un suggerimento dello scrivente, nel 1962, per Niccolò da Venezia. Forse a tutt'oggi, l'ipotesi più ragionevole: stanti le affinità, oltre e più ancora che con il gruppo dei Boccalotti, con qualche particolare — ad esempio nel gruppo dei fedeli — della Madonna di Monte Berico e delle opere milanesi di Niccolò. Tuttavia, lo stesso Puppi rimarca la completa assenza, nonostante diligente ricerca, di ogni elemento documentario relativo a quest'opera ».

Come si può capire, ogni ipotesi ha la sua ragione d'essere, anche quella meno critica ma più spontanea dei Bortolan-Rumor, stanti le affinità nei particolari sopracitati. Soltanto che, confrontando i tempi d'esecuzione, diventa improbabile che una eventuale primizia di Niccolò da Cornedo del 1427 viva d'un afflato poetico così intenso rispetto alla prosastica scultura di undici anni dopo.

Tra i due Ecce Homo c'è un'affinità solo esteriore, in realtà essi hanno una spiritualità diversa oltre che una differente consistenza plastica. Simili sono le forme dei tralci e dei grappoli della cornice rettangolare, per cui è comprensibile l'equivoco. Potremmo anche far notare che il tabernacolo datato 1427 porta una lunga scritta, ma senza la firma che Niccolò da Cornedo era solito apporre alle sue opere.

Per tutta una serie di motivi, insomma, appare più ragionevole riprendere l'ipotesi di un lavoro dei « da Venezia », magari insistendo sull'insinuazione del Puppi ⁷ circa la possibilità d'un intervento giovanile di Antonino.

Tornando al ciborio di Trissino, vi si coglie, nell'insieme, una complessa macchinosità: la pietra è zeppa all'inverosimile di tanti elementi che denunciano un artefice stordito da troppe cose viste, ma non ancora assimilate. Manca il senso delle proporzioni tra le varie figure distribuite sui tre piani orizzontali: grandi quelle della fascia intermedia, minuscole le facenti gruppo col Cristo Passo, di esagerate dimensioni le terminali delle cuspidi.

⁵ F. BARBIERI, 1962, p. 193.

⁶ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 23.

⁷ L. PUPPI, 1966, p. 360.

Comunque, la lastra, pur corrosa e poco leggibile, fissa tutto un repertorio di forme decorative gotiche che vanno dai baldacchini trilobati agli abbondanti motivi floreali tanto cari al gusto del tempo.

CIBORIO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CORNEDO (VICENZA)
(tav. 15)

In pietra tenera, il ciborio si trovava in una casa privata,¹ dalla quale fu asportato, nel 1815, e fatto murare, a cura del conte Leonardo Trissino,² nella sagrestia della parrocchiale di Cornedo. Da poco è stato collocato dietro l'altar maggiore della nuova chiesa.

L'opera, in ottimo stato, mostra, ai lati della sacra custodia, Giovanni Battista e S. Agostino e, al centro, il Salvatore a mezzo busto.³ Le figure stanno sotto tre cupole gotiche abbondantemente decorate, sostenute da leggere colonnine tortili che fanno da cornice. Nella parte superiore la scritta: « 1440 M. NICHOLAUS FECIT DE CORNEDO ».

Il lavoro è di grande interesse, sia per la qualità artistica, sia per la conservazione che ci permette una assai pertinente lettura.

Non a caso, firmato e datato, esso fu scolpito per Cornedo, il paese di Niccolò. Il lapicida volle, evidentemente, cimentarsi in opera che lasciasse parlare di lui, degna d'un figlio ormai illustre, che consegnava alla sua terra il frutto maturo dell'arte prediletta. Questa egli aveva praticato fin da giovane, quando aveva dato prova delle sue attitudini in lavori minori, senz'altro perduti o ancora ignorati, e questa egli aveva esercitato con esemplare impegno alla scuola dei « da Venezia », in città, ove s'era scaltrito, con la mano, anche nell'ingegno.

Rispetto al tabernacolo di Trissino, due cose balzano subito all'attenzione: la maggiore unità e fusione della scena, la raggiunta sicurezza nel modellare i corpi. L'insieme della scultura esprime un ordine ed equilibrio che mancano alla precedente opera: il racconto rinuncia al superfluo, come l'eccessiva decorazione, e alle troppe figure, collocate, a Trissino, a fianco del Cristo e persino in alto, a coronamento dei vistosi motivi floreali. Il baldacchino gotico, elegante nelle sue espanse cupole e nelle cuspidi finemente lavorate, viene qui abbassato, così da lambire coi capitelli, su cui poggiano gli archi, le teste dei personaggi in piedi. Il Cristo Passo,

¹ B. MORSOLIN, 1881, p. 90.

² Sotto il ciborio si legge la seguente iscrizione dell'Abate Serafino Bicego:
« Tabernaculum - a Nicolao de Cornedo praestanter insculptum - a Co. Leonardo Trissino solerter detectum et agnitum - studio - Bortholomaei de Luca eiusdem loci - heic anno MDCCCXV ».

³ L. TRISSINO, *Artisti vicentini*, Manoscritto, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, pp. 458-462.

G. G. ZORZI, 1925, p. 62.

A. MONTAGNA, *Chiese e Ville di Cornedo, Cornedo al suo pastore*, Valdagno, 1960, p. 12.

incorniciato dall'arco della cuspidi maggiore entro un motivo trilobato, respira meglio nella sua trattenuta sofferenza.

Espressivo è il volto scarno, appuntito, inquadrato dall'incolta barba e dai lunghi capelli stretti dalla corona di spine.

Anche le braccia, compostamente congiunte, rivelano un dolore patito con rassegnazione, ma fanno un certo effetto così abbandonate sul busto ischeletrito.

Niccolò, fattosi esperto, ha voluto semplificare la rappresentazione con un'efficace stilizzazione, che ben s'accorda col gusto tutto lineare delle cuspidi del baldacchino. Anche la cornice del tabernacolo è decorata con motivi geometrici astratti che sostituiscono i più naturalistici tralci di vite e i grappoli d'uva della pietra di Trissino.

Piacciono le figure del Battista e di Agostino, le quali, soprattutto, danno la misura della cifra stilistica di Niccolò in modo, per la prima volta, così eloquente.

Che d'artista già maturo trattisi, non v'è dubbio.

Le due statue, ben proporzionate nella loro solida impalcatura, s'impongono per una dignitosa compostezza, sia nei volumi drappeggiati con garbata sapienza, sia nei volti pacatamente espressivi per l'incisività del taglio.

TABERNACOLO DEL MUSEO CIVICO DI VICENZA
(tav. 16)

Nel Museo Civico di Vicenza fin dal 1881,¹ il tabernacolo è in pessimo stato di conservazione.

Secondo quanto riferisce il Mantese,² il lavoro faceva parte degli arredi della chiesa vicentina di S. Vito, retta dai Camaldolesi, e fu fatto scolpire su commissione del lanaiolo Giovanni fu Federico de' Merzari, che in Valdagno conduceva una « apotheca artis lane ». Nel suo testamento, del 6 aprile 1442, pubblicato dal Mantese,³ il Merzari « legavit et dari jussit quod expensis hareditatis sue compleatur cappella tabernaculi incepta per ipsum testatorem in ecclesia S. Viti ».

Nella parte inferiore si leggeva la scritta, ora scomparsa: « ... hoc... Merzariis... civis. Vinc...nim luce ».⁴ Dopo la distruzione della chiesa di S. Vito (1509), durante la guerra di Cambrai,⁵ sembra che i Camaldolesi si fossero trasferiti nell'attuale chiesa vicentina di S. Lucia⁶ e qui avessero

¹ F. BARBIERI, 1962, pp. 192-195.

² G. MANTESE, 1964, pp. 1027-1028.

³ G. MANTESE, 1964, p. 1027.

⁴ G. G. ZORZI, 1925, p. 62.

B. MORSOLIN, 1881, p. 89.

⁵ G. MANTESE, 1964, p. 1027.

⁶ F. BARBIERI, 1962, p. 192.

trasportato quanto avevano di più caro; proprio nel convento di S. Lucia il tabernacolo venne dissepolto nel 1831⁷ già ridotto in precarie condizioni.

Collocato, in un primo tempo, sotto il protiro meridionale della chiesa di S. Corona,⁸ passò, in seguito, al Museo Civico.

L'opera in pietra tenera, ad altorilievo, è costituita da tre padiglioni cupoliformi su capitelli pensili. Vi è rimasto il Salvatore a mezzo busto e un santo privo dell'avambraccio e dal volto irriconoscibile.

In alto, a sinistra, si legge: « 1442 M. NICHOLAUS FECIT ».

L'estrema parte bassa è cancellata e altrove vi sono estese abrasioni.

Sotto la data stavano, probabilmente, le parole « de Cornedo », che l'artista era solito apporre.

Il lavoro presenta tali affinità con quelli di Trissino e Cornedo, che la data 1442, in questo caso, è più importante della firma, proprio al fine di stabilire la successione cronologica delle opere. Infatti è un'evidente derivazione dai due precedenti, sia per gli elementi iconografici, sia per i motivi stilistici, anzi, possiede caratteristiche e dell'uno e dell'altro, quasi Niccolò avesse inteso operare una sintesi di entrambi, per mostrare finalmente in città il meglio di quanto fino allora era riuscito a creare in provincia.

Risulta dalle testimonianze che l'opera fu eseguita a Vicenza per incarico di committente illustre — Giovanni Merzari infatti lo era —, e questo fatto per noi è significativo così come la possibilità d'un confronto diretto col tabernacolo attribuito a Niccolò da Venezia, raccogliendo la proposta del Barbieri⁹ e del Puppi,¹⁰ per il quale le « insinuazioni » del Puppi,¹¹ a proposito d'una eventuale collaborazione giovanile di Antonino, hanno, secondo noi, gran peso.

Il nostro Niccolò, giunto a Vicenza dal paese natio, entrò nella bottega dei veneziani, che era stata aperta fin dal 1421, in seguito al loro definitivo trasferimento nella città.¹² Non ci è dato sapere quando si fosse presentato, è da supporre non subito dopo l'arrivo dei forestieri. Frequentandola, pur tenendo in grande stima gli insegnamenti dell'esperto anziano maestro Niccolò, si sentì subito attratto verso il giovane figlio Antonino, per età a lui più vicino e quindi sensibile ad un gusto rinnovato che si andava ormai esprimendo con un fare più nervoso ed incisivo, più lineare ed elegante.

⁷ F. BARBIERI, 1962, p. 192.

⁸ F. BARBIERI, 1962, p. 192.

⁹ F. BARBIERI, 1962, pp. 192-195.

F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 23.

¹⁰ L. PUPPI, *Congetture per un profilo di Antonino da Venezia*, Venezia, 1966, p. 357.

¹¹ L. PUPPI, 1966, p. 360.

¹² G. FASOLO, *La chiesa di S. Pietro descritta da Silvestro Castellini e l'Oratorio di S. Pietro detto dei Boccalotti*, Vicenza, 1934, pp. 15-35.

Ciò spiega da parte di Niccolò da Cornedo la predilezione per il tabernacolo, un soggetto che, per la sua natura decorativa, rientrava maggiormente nell'ordine d'idee di Antonino, anche se nel lavoro del Museo è indiscutibile la mano del padre, almeno nelle statue dei santi Pietro e Paolo.

Non dimentichiamo che la pietra proviene dalla chiesa di S. Pietro, dove Niccolò da Venezia aveva operato, così come nell'attiguo oratorio dei Boccalotti.

Quindi, ripensando alla sua data « 1427 », si può dire che il tabernacolo concluda la serie dei lavori per la parrocchia di S. Pietro, i quali sono del periodo più maturo di Niccolò, ed apra, contemporaneamente, la strada al figlio Antonino, lì già impegnato, la cui attività è documentata a partire da tale data fino alla morte avvenuta intorno al 1459.¹³

Ci par di capire che appartengano ad Antonino la figura del Cristo con la decorazione floreale e la cornice della custodia coi tralci di vite e l'uva. Della formazione culturale di Antonino il Barbieri¹⁴ dice che « su una fondamentale componente tardo-gotica veneziana innesta fecondi contatti con gli umori oltremontani spiranti sia nella stessa terra vicentina, sia, in maggior misura, nell'ambito dell'« Ouvrege de Lombardie ».

Ora, se questi « filoni » appaiono e s'intersecano appunto nell'Incoronata del Duomo (tav. 10), denunciata dalla cronologia quale specchio della più matura e complessa produzione di Antonino,¹⁵ par proprio che alcuni di essi, quelli più sensibili al gusto decorativo, siano già evidenti nel tabernacolo del Museo.

Per fugare ogni dubbio basti confrontare il fogliame intrecciato tutt'intorno al Cristo Passo con quello della predella dell'Incoronazione del Duomo.

Niccolò da Cornedo, discepolo e ammiratore di Antonino, puntò la sua attenzione proprio sulla parte che abbiamo a questi rivendicato del tabernacolo in questione: il Cristo emergente dal tridimensionale sarcofago sarà ripreso nel tabernacolo di Creazzo (tav. 23), da noi ricondottogli in seguito alla vecchia attribuzione dello Zorzi;¹⁶ il motivo decorativo con i tralci e grappoli verrà copiato, invece, nel tabernacolo di Trissino con minuziosa precisione (tav. 14).

A questo punto s'intende quanto il riferimento del Mariacher¹⁷ ad Antonino per l'Ecce Homo del Museo avesse i suoi buoni motivi d'essere.

¹³ L. PUPPI, 1966, pp. 351-365.

F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 25.

¹⁴ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 25.

¹⁵ L. MAGAGNATO, 1952, pp. 15-16.

L. MAGAGNATO, *Il Duomo*, Guida di Vicenza, Vicenza, 1953, p. 43.

F. BARBIERI, *Le opere d'arte, Il Duomo di Vicenza*, Vicenza, 1956, pp. 159-160.

E. ARSLAN, 1956, pp. 31-32.

¹⁶ G. G. ZORZI, *La scoperta di un'opera di Niccolò da Cornedo*, in « La provincia di Vicenza », Vicenza, 1911, N. 236.

¹⁷ G. MARIACHER, 1948, p. 24.

Certo che si capisce anche quanta maggiore poesia circoli complessivamente in quell'opera, ed in particolare nello splendido brano del Cristo Passo, rispetto a quella di Niccolò da Cornedo, corretta ma prosastica.

ECCE HOMO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CEREDA (VICENZA)
(tavv. 17-17 bis)

In pietra tenera, malamente ridipinta a gesso, la lastra è conservata nella sagrestia. Lo schema della composizione è il consueto: tre padiglioni cupoliformi sorretti da capitelli pensili e da colonnine tortili; al centro, l'Ecce Homo a mezzo busto, ai lati, le figure della Vergine e di S. Giovanni Evangelista. Nella parte inferiore è visibile la scritta, in parte abrasa, « ... CHOLAUS DE CORNEO ».

Le fonti¹ non ricordano alcuna data, tuttavia in alto, a sinistra, appare un « 1446 » assai probante.

Il lavoro è ben conservato ed è da credere che il Da Schio non l'avesse preso in considerazione, visto che nei suoi « Memorabili » ne fa appena cenno.²

A differenza di altre, la scultura non aveva funzione di tabernacolo, mancando dell'apertura per la custodia dell'Ostia, e non è pensabile che sia giunta mutila, priva cioè della parte inferiore, perché la firma autografa di Niccolò è ben leggibile alla base. La data è stata ridipinta quando tutta la pietra venne imbiancata di gesso, ma nessun dubbio sorge a proposito della sua autenticità. Il « 1446 » ben s'inserisce nella cronologia dell'iter di Niccolò e l'opera, così datata, ben risponde a certe evoluzioni dell'attività del maestro.

È la più semplice scultura del genere: ripete la tradizionale impostazione, ma senza compiacimento a particolari inutili o a complicazioni scenografiche.

Sotto i padiglioni cupoliformi, di cui il centrale è grandemente espanso rispetto a quelli laterali, stanno raccolte le figure: il Cristo incoronato di spine sovrasta la pietra tombale, mentre la Vergine e l'Evangelista instaurano un contatto fisico reggendone le mani trafitte.

Il gruppo è armonioso nella sua disposizione triangolare, e patetico per il muto colloquio di pietà. Per la prima volta il Cristo, figura onnipresente, chiave del racconto e simbolo del mistero religioso, domina da vero protagonista, facendo pesare la sua presenza. Il busto è solidamente plasticato, le braccia non s'incrociano, come di solito, ma si allargano per

¹ G. G. ZORZI, 1925, p. 62.

L. TRUSSINO, *Artisti vicentini*, Manoscritto, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, pp. 458-462.

² G. DA SCHIO, *Memorabili*, Manoscritto, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, vol. C (alla voce).

comunicare il sofferto dolore all'umanità, qui rappresentata dalla Madre e dell'Apostolo prediletto. (tav. 17 bis).

Insomma l'episodio vive d'una fusione che manca ai precedenti, ove il Cristo sosteneva, chiuso in se stesso, l'angoscia della sua sofferenza. La testa, marcatamente incisa, risalta per la sua espressività e trova i punti più rilevanti nella piega della bocca aperta a smorfia, nelle profonde occhiaie, nelle liste dei capelli finemente resi a incorniciare il viso.

Le figure a fianco, soprattutto quella della Vergine, ricoperte da morbido drappeggiato manto, hanno un sapore vagamente neoclassico, anche per effetto del gessoso biancore. Ma la natura « volgare », così mascherata, riaffiora nel volto dell'Evangelista, eccellente brano d'istintiva intensità patetica.

Le croci col vaso interposto, sulla pietra centrale, danno la misura dell'essenzialità della composizione.

Quest'opera di Cereda, posteriore di sei anni a quella di Cornedo, concede di più al sentimento pietoso, ma rimane, nel complesso, un gradino artisticamente inferiore rispetto al rigoroso piccolo capolavoro di Cornedo.

STATUA DELLA VERGINE NELLA CHIESA DI S. VITTORE IN MONTE, A PRIABONA DI MALO (VICENZA)
(tav. 18)

Segnalata dal Faccioli nel 1804¹ e poi per lungo tempo ignorata, è collocata sull'altar maggiore della piccola chiesa.

Non esistono dubbi circa la paternità del lavoro, che reca la firma e la data: « M. NICHOLAUS FECIT DE 1447 ». Certamente esso costituisce un unicum nell'attività di Niccolò.

Il Barbieri, catalogando la statua, nel 1970, temperava, almeno per le caratteristiche peculiari della stessa, il suo precedente giudizio negativo sull'artista,² ed affermava che l'opera era stata composta in un momento di « particolare felicità creativa ».³ Qui, Niccolò, rifacendosi ai modelli illustri dei maestri, crea, con innegabile perizia, un'opera personalissima ove le asprezze compositive scompaiono di fronte alla grazia che essa emana dall'insieme.

Un confronto con la Vergine dell'Oratorio dei Boccalotti (tav. 5) di Niccolò da Venezia e con quella di S. Lorenzo di Antonino (tav. 11) s'impone.

L'interessante recupero indica definitivamente la direzione verso la quale ci si deve orientare per inquadrare storicamente e stilisticamente

¹ T. FACCIOLO, 1804, p. 158.

² F. BARBIERI, 1962, pp. 192-195.

³ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 30.

questo « petit maître »: essa passa attraverso le figure di Niccolò e Antonino da Venezia. Inutile allargare l'ambito culturale per vedere se Niccolò da Cornedo abbia allungato lo sguardo fuori dell'ambiente vicentino, ritenendovi cose nuove rispetto a quanto furono in grado di insegnargli i « da Venezia ». Un artista come lui, la cui personalità è documentata soltanto nella provincia di Vicenza, ed in provincia più che in città, resta chiuso nell'ambito d'una visione alquanto limitata.

Abbiamo già detto della componente popolare delle sue origini in arte, legata all'ambiente in cui nacque, nel quale ebbe modo d'esercitarsi in più acerbi lavori a noi sconosciuti. Aveva osservato nelle valli dell'Agno e del Chiampo sculture che alimentarono in lui, giovane, la passione per l'attività scultorea, spingendolo all'imitazione. L'apprendistato vicentino alla scuola di Niccolò e Antonino è l'unico vero allargamento d'orizzonte e il solo gravido di conseguenze. Infatti, ai due protagonisti della scultura locale del tempo è da guardare, per intendere la statua della Vergine di Priabona, la cui firma autografa, con data rilevata dal Barbieri,⁴ apre sì un nuovo capitolo per un genere di lavori diversi dai consueti tabernacoli, ma non porta alcuna novità per distoglierci dalla convinzione circa l'influenza ricevuta nell'ambito del cenacolo degli scultori veneziani.

Riteniamo superfluo dover sconfinare nella feconda attività artistica fiorentina a Venezia prima della partenza di Niccolò e Antonino dalla laguna o contemporanea allo svolgersi del loro lavoro in terra vicentina. Rimane però da segnalare almeno la Madonna col Bambino di S. Maria delle Grazie per avere un antecedente affine a quest'opera con cui stabilire un rapporto, tenue fin che si vuole ma non fuori luogo: e questa Madonna delle Grazie diventa un fatto nuovo da esaminare assieme a quella dei Bocalotti di Niccolò da Venezia e di S. Lorenzo di Antonino, di poco anteriore al 1440.

Siamo grati al Barbieri per aver intravvisto nella statua di Priabona certe finzze da noi riscontrate anche in lavori precedenti, convinti che è da Antonino, più che dal vecchio padre, che Niccolò da Cornedo prende in insegnamenti durante tutto l'arco della sua operatività.

Scriva il Barbieri:⁵ « Qui, un lustro dopo il tabernacolo già a S. Vito ed ora al Museo vicentino e solo un anno prima di quello di Carré, Niccolò, in un momento di particolare felicità creativa, abbandona le sue tendenze più arretrate e si rifà ai prototipi illustri del suo maestro: le Madonne delle Grazie e di S. Lorenzo, esempi già collaudati da quasi un decennio. Certa innegabile rigidità delle figure, il cader greve dei panni e la durezza delle mani possono magari tradire lo sforzo mal riuscito di assimilare la preziosa eleganza dei modelli: ma i volti pienotti e cordiali,

⁴ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 30.

⁵ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 30.

l'atteggiamento più umano e concreto entro la più accentuata pesantezza della struttura plastica, rivelano la volontà — e la capacità — di sfuggire all'incanto trasognato delle finezze tardo-gotiche di Antonino per tradurle, attraverso anche un innegabile recupero di alcuni aspetti di Niccolò, in una più semplice pacata visione bonariamente paesana ».

Certo, non dimentichi dei limiti di Niccolò da Cornedo, ci pare che in questo giudizio ci sia la conferma più chiara alla nostra idea circa il suo costante riferimento ad Antonino da Venezia. E col Barbieri concordiamo in questo caso anche quand'egli parla di « recupero di alcuni aspetti del vecchio Niccolò »: vien spontaneo il confronto con la Madonna dei Bocalotti (tav. 5) per il solido impianto di questa di Priabona, per il taglio del manto e le pieghe della veste, per le mani dalle dita lunghe e divaricate: particolari, questi, ripresi quasi alla lettera; ma il volto virginale ingenuo, anche se spiritoso nell'effetto che sortisce, complice l'occhio vivido e l'arco cigliare marcatamente segnato, insieme con la compostezza rigida di tutto il corpo, porta a cosa diversa dalla poesia che circola nell'opera che ne ha costituito il modello, i cui momenti più alti sono in quel « chiasmo nella figura della Vergine spostata in fuori l'anca sinistra a sorreggere il Bambino con moto inverso alle spalle », ⁶ per cui allora veramente vien da pensare alla derivazione da Giovanni Pisano e ai modi trasmessi a Nino giunti per il tramite dei Dalle Masegne.

Accettando l'ipotesi del Cevese, Barbieri e Puppi, ⁷ i quali hanno recuperato, con motivate argomentazioni, ad Antonino la Madonna delle Grazie, sottolineamo il carattere colto, internazionale, mitteleuropeo di questa statua, che costituì forse il modello più raffinato visto da Niccolò da Cornedo, ma senza ch'egli ne capisse lo spirito e riuscisse a tradurne le indiscusse eleganze.

L'eco di alcuni modi forestieri nordici era giunta anche a Vicenza e fu proprio Antonino che, ascoltatala, aveva dato la possibilità all'allievo Niccolò di registrarla.

Dice sempre il Barbieri: ⁸ « La chiave per spiegare le inflessioni nordiche, qui alle Grazie ancor più evidenti che a S. Lorenzo, può ben trovarsi, come ha dichiarato il Puppi, sia in suggestioni austro-germaniche, assimilate dall'artista attraverso le opere lasciate qua e là per la terra ferma veneta dai vaganti autori tedeschi di « Vesperbilder » e di « Schöne Madonnen », sia, soprattutto, nella presenza di Antonino prima del 1435 entro il crogiolo dell'Ouvrage de Lombardie ».

⁶ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 19.

⁷ R. CEVESE, *Chiesa della Madonna delle Grazie*, Guida di Vicenza, 1956, pp. 242-244.

F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 28.

L. PUPPI, 1966, pp. 358-360.

⁸ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 28.

TABERNACOLO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CARRÉ (THIENE)
(tavv. 19-22)

È l'ultima opera documentata di Niccolò da Cornedo.¹

Presenta la stessa struttura compositiva delle precedenti di uguale soggetto: tre baldacchini sporgenti, sorretti da esili colonnine; al centro, la figura dell'Ecce Homo a mezzo busto; ai lati, la Vergine e S. Giovanni Evangelista.² In alto, a sinistra, la data: « 1448 », a destra, la scritta: « NICHOLAUS FECIT ».

Il lavoro, ben conservato, è stato inopportunitamente ridipinto a gesso.

Si conclude così il breve iter dell'attività di Niccolò, troppo breve, pensiamo, per essere verosimilmente compresa nell'arco d'un decennio e troppo monotona, causa l'insistente ripresa dello stesso soggetto, per definire una natura d'artista di spiccata personalità e fantasia. La brevità di tale iter si può anche spiegare con la nostra ignoranza per l'esiguo materiale documentato a disposizione. Per questo sentiamo il rammarico di non esser riusciti ad imbatteci in fortunati recuperi, tipo quello del Barbieri, o in nuove illuminanti scoperte.

È da supporre, infatti, che la statua di Priabona non sia un caso isolato, e cioè che essa abbia avuto un « prima » e un « dopo ».

La qualità del tabernacolo è notevole: se il drappeggio delle vesti della Vergine e di S. Giovanni richiama il precedente lavoro di Cereda, l'incisività dei volti è più vicina alla migliore opera di Cornedo. Appena qualche variante è riscontrabile nella composizione: vedi gli elementi decorativi sul fastigio delle tre cupole espanse, le colonnine tortili che dividono le figure in comparti diversi, il gigantesco motivo floreale sottostante al Cristo Passo.

Non si può certo dire che Niccolò chiuda infelicemente la serie di sculture tramandateci.

Nel volto del Cristo gli occhi sono tagliati a colpo sicuro, sia nel solco sopracigliare, sia nella fessura delle ciglia abbassate; gli zigomi si gonfiano largamente; il naso marcato con le grandi occhiaie fa leggere « omo »; il labbro superiore, inciso con vigore, si prolunga nei baffi dando espressività a tutta la parte inferiore del viso; il torace evidenzia il segno orizzontale delle costole lacerate da profonda ferita. (tav. 20)

Le figure laterali vivono d'una pateticità piuttosto contenuta, anche se nell'Evangelista è sottolineata la smorfia delle labbra e del mento. Il panneggio, morbido e complicato nel gioco delle sinuosità, è reso con grande abilità ed ha un sapore preumanistico. (tavv. 21, 22)

¹ G. G. ZORZI, 1925, p. 62.

² Elenco dei principali monumenti e oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza soggetti alla sorveglianza della commissione conservatrice di Antichità e Belle Arti, Vicenza, 1881, p. 36.

CIBORIO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CREAZZO (VICENZA)
(Tav. 23)

Posto a lato dell'altar maggiore, ma prima situato all'esterno della chiesa, lungo la parete settentrionale, il ciborio è stato menzionato dallo Scola nel 1885. Questi non aveva avanzato nessuna ipotesi attribuzionistica, pur definendolo « di stile puramente gotico » e molto simile « ad altri che si vedono nella nostra diocesi ». ¹

Lo Zorzi, nel 1911, prendendo lo spunto da questa considerazione e da alcuni dati stilistici, rivendicava il lavoro a Niccolò da Cornedo. ²

Accogliamo il suggerimento dello Zorzi, anche se lo studioso non lo menziona nei successivi contributi del 1925.

Il ciborio è molto danneggiato; gli agenti atmosferici, cui è stato esposto per tanto tempo, hanno corroso in modo tale la pietra friabile e poco resistente delle cave di Montecchio, da fargli perdere, in parte, la bellezza dei particolari.

L'opera è costituita da una lastra scolpita a bassorilievo, finita alla base da una piccola fascia sagomata.

In alto, si levano pinnacoli, legati insieme da una serie di pennacchi risalenti a formare una piccola cuspide centrale. Sopra il largo foro, che custodiva l'Ostia, campeggia la figura dell'Ecce Homo con le braccia scarnie incrociate sul petto e il capo lievemente reclinato. Intorno, una semplice decorazione a fiori dai larghi petali.

Nell'insieme, benché alterato, non è privo di grazia: lo Zorzi giustamente riconosceva all'artista « una certa perizia d'arte » ³ e non dubitava della paternità di Niccolò, fatto il confronto con gli altri cibori di Trissino e Cornedo, dove si riscontrano elementi analoghi nei motivi ornamentali ma, soprattutto, nella dolente figura del Cristo.

Ci si chiede di chi potrebbe essere il tabernacolo volendo escludere la paternità di Niccolò da Cornedo: le cose si complicherebbero, perché, portati a sottrarlo ai « da Venezia » per motivi di natura stilistica, in quanto tali maestri rivelano un più fine gusto decorativo e un più plastico modellato della figura, non si vede altro termine di confronto all'infuori delle opere già note del Nostro. Si può obiettare che il procedimento per esclusione non è il migliore: d'accordo, in linea di massima, anche perché qui abbiamo pur sempre una composizione un po' diversa dagli altri cibori. Una cosa, però, è innegabile in quest'opera, ormai così poco leggibile: il Cristo Passo, nella sua dolente compostezza e gracilità plastica, è vicino,

¹ B. SCOLA, *Creazzo, Ricordi storici*, Vicenza, 1885.

² G. G. ZORZI, 1911, N. 236.

³ G. G. ZORZI, 1911, op. cit.

⁴ P. A. MARTINI, O.F.M., *La parrocchiale di S. Ulderico nella inaugurazione dei lavori di restauro*, Creazzo, 1969, p. 30.

come nient'altro, al gusto popolare, ma assai espressivo, dei Cristi sofferenti dei tabernacoli di Trissino e di Cornedo.

Accettabile perciò è l'intuizione dello Zorzi, come pure pertinenti le sue parole che rilevano, come si diceva, « una certa perizia d'arte », che solo lo scultore di Cornedo era in grado di esprimere in simili soggetti.

Per quanto riguarda la datazione, il lavoro può essere contenuto entro gli anni '40, come la semplicità della pietra nell'insieme suggerisce.

CATALOGO DELLE OPERE ERRONEAMENTE ATTRIBUITE
A NICCOLO' DA CORNEDO

ANCONA IN PIETRA DEL DUOMO DI S. CLEMENTE DI VALDAGNO
(Tavv. 24 24a 24b 24c etc.)

L'opera fu scolpita nella prima metà del secolo XV per l'altar maggiore della chiesa di S. Clemente di Valdagno; il 25 luglio 1789 fu trasportata nella sagrestia, dove si trova tuttora.¹

Il lavoro presenta una struttura compositiva assai complessa: in alto, tra piccole cuspidi, il Cristo Passo, la Vergine e S. Anna; sotto, al centro, la Madonna in trono col Bimbo e, ai lati, i Santi Cristoforo, Clemente, Niccolò e Lorenzo. Nella base del trono c'è la scritta: « OPUS JERONIMI »; in altro luogo la data « 1445 ». La composizione si conclude in basso con i busti di Cristo e dei 12 Apostoli racchiusi entro nicchie finemente lavorate.²

Accettando le proposte fatte per una attribuzione a Niccolò da Cornedo di questa scultura, bisognerebbe trarre conclusioni ben più entusiasmanti sulla bravura di tale maestro locale, ma specialmente sulla sua fantasia e genialità. La definizione che della maniera di Niccolò da Cornedo dà il Magagnato,³ « grossolana e arcaizzante », non va d'accordo col nostro già manifestato giudizio sull'artista, basato sull'analisi che siamo andati via via conducendo delle sue opere, e tendente ad un suo recupero in senso più positivo; perciò il Magagnato ebbe ben presente il troppo grande salto di qualità tra la maniera di Niccolò da Cornedo e quest'ancona di Valdagno se, parlando di « un non meglio identificato maestro Girolamo »,⁴ artefice della grandiosa pala plastica, ne sottolineò « l'altezza dello stile »: « vero e proprio unicum » nel territorio vicentino.

Nella base del trono della Madonna la scritta « OPUS JERONIMI » e, in altro luogo, la data « 1445 » tramandano in modo per noi esatto e autografo il nome dell'autore e l'anno d'esecuzione.

C'è un'ampia letteratura critica a proposito delle ipotesi, peraltro tutte rispettabili, di questo importante lavoro; ma, insoddisfatti delle più re-

¹ G. MANTESE, 1964, p. 1028.

² F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 33.

ELENCO dei principali monumenti e oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza... 1881, pp. 36-37.

³ L. MAGAGNATO, 1952, p. 17.

⁴ L. MAGAGNATO, 1952, p. 17.

centi congetture, accogliamo quanto disse il Magagnato su quest'opera, confortanti anche dall'opinione del Wolters, uno studioso autorevole della scultura veneta del Quattrocento. Il Wolters, infatti, considera assurda ogni diversa ipotesi di paternità per l'opera in questione, principalmente per la scritta « OPUS JERONIMI », senz'altro coeva all'ancona scolpita.

Le varie congetture intorno al polittico hanno origine dal fatto che le diligenti ricerche dello Zorzi non danno notizia d'alcun Girolamo scultore nell'ambito della Vicenza quattrocentesca. Il Puppi propose di uscire dalle difficoltà non tenendo conto dell'iscrizione ed orientandosi a considerare, per « la qualità di certe figure », la possibilità di « un intervento diretto » di Antonino da Venezia.⁵ Giusto il richiamo ad Antonino da Venezia, ma non per un suo intervento diretto, bensì come punto di riferimento per cose di Antonino viste da Girolamo. Ciò che non si capisce è il voler ignorare la scritta: « OPUS JERONIMI ». Quindi affascinante ma del tutto improbabile è la conclusione del Mantese,⁶ fatta su basi d'ordine storico e documentaristico, secondo la quale lo studioso avanza il nome di Niccolò da Cornedo.

Il Mantese pubblicò nel 1964 il testamento del lanaiolo Giovanni fu Federico de' Merzari cittadino di Vicenza, che conduceva una « apotheca artis lane » in Valdagno. Da detto testamento risulta che Giovanni, in data 5 aprile 1442, appare contemporaneamente offerente di dieci ducati d'oro quale cospicuo contributo all'erezione dell'ancona di S. Clemente in Valdagno e donatore di un tabernacolo per la chiesa vicentina di S. Vito, proprio quello che, dopo la distruzione della chiesa, trasferito al Museo Civico, è datato 1442 e firmato da Niccolò da Cornedo. « Si potrebbe dedurre », conclude il Mantese, « che, essendo il committente il medesimo, anche la scultura di S. Clemente di Valdagno appartenga allo stesso autore ». Ma che « la dicitura OPUS JERONIMI si possa riferire alla ricostruzione dell'altare su cui era la grandiosa pala: lavoro compiuto nel 1507 », è, a nostro avviso, inaccettabile.

Il Girolamo costruttore dell'altare non avrebbe mai posto la firma in zona a lui estranea, cioè nella base del trono della Madonna. Insomma l'anno « 1445 » è stato segnato giusto dall'autore del lavoro sottoscritto « OPUS JERONIMI ».

Ci rendiamo conto, insieme col Barbieri, che certi elementi formali non contraddicono del tutto al fare di Niccolò da Cornedo, « sia che pensiamo allo stesso tabernacolo di S. Vito, sia alla riscoperta Madonna di Priabona »:⁷ vedi alcuni particolari come il Cristo Passo, il padiglione del baldacchino soprastante nella tipica forma a spicchi, il drappeggio delle vesti

⁵ L. PUPPI, 1966, p. 361.

⁶ G. MANTESE, 1964, p. 1028.

G. MANTESE, 1966, pp. 465-466.

⁷ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 33.

delle figure. Secondo noi, invece, contraddice alla paternità di Niccolò l'opera nel suo insieme e cioè la sua originalissima concezione strutturale e architettonica — veramente un unicum nel territorio vicentino —, che ben conviene al solitario maestro Girolamo. La composizione è così complessa ed articolata da destare stupore per la bravura di disporre entro decine di comparti una miriade di figure e di corredare il tutto d'infiniti motivi decorativi e di elementi architettonici.

Niccolò da Cornedo, ci spiace doverlo riconoscere, non era dotato di simile fantasia e capacità organizzativa dello spazio, di uguale cifra stilistica. Egli sarebbe riuscito, forse, a realizzare la parte alta dell'ancona con le tradizionali strutture gotiche e il Cristo Passo, non certo la splendida teoria degli Apostoli della fascia inferiore che, con le figurine imprigionate entro i padiglioni gotici delle colonnine di mezzo, costituisce il sigillo d'una assai considerevole personalità artistica.

MADONNA COL BAMBINO DELLA CHIESA DI S. CATERINA AL PORTO DI VICENZA
(Tav. 25)

Nella scheda del volume « Pietra di Vicenza » il Barbieri così si congeda da quest'opera: « A titolo di prova, si potrebbe concludere per un saggio, e del tutto significativo, dell'arte di Niccolò da Cornedo: forse di una primizia? ».¹

L'ipotesi è seducente: infatti, mettendo a confronto questa statua con quella di Priabona, vi affiorano delle affinità, soprattutto « nella bonaria e dimessa aura popolana, e persino nelle sigle — morelliane — dei volti pienotti e un po' imbambolati ».²

Altre ipotesi sono state avanzate prima: il Cevese³ considera l'opera della stessa mano delle due statue dei Santi che la fiancheggiano, e la pone, quindi, verso la fine del '300; ma, opportunamente, il Barbieri sottolinea che bene l'Arslan⁴ la distingue « come opera alquanto più tarda ». Tale studioso, infatti, l'avvicina al gruppo sull'altare della Cripta del Duomo vicentino, pur ritenendola di artista « più garbato... non senza una sensibile influenza nordica ». Il Puppi,⁵ più tardi, accogliendo il suggerimento, non escluderebbe trattarsi dello stesso Niccolò da Venezia, cui il gruppo della Cattedrale è appunto riferibile: e propone una data affine a quella già avanzata per il Duomo, ossia circa e non troppo oltre il 1420.

Ma tornando all'ipotesi del Barbieri e tenendo d'occhio la datazione:

¹ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 32.

² F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 32.

³ R. CEVESE, *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1953, p. 390.

⁴ E. ARSLAN, 1956, p. 19, nn. 118-120.

⁵ L. PUPPI, 1966, pp. 357-360.

potrebbe esser questa una « primizia » e cioè un lavoro eseguito da Niccolò da Cornedo prima del Ciborio di Trissino (1438)? E in tal caso, quale relazione esisterebbe tra questa Madonna e quella di Priabona (1447) che abbiamo considerato un « unicum » nell'attività dello scultore? Dal punto di vista iconografico le due immagini sono diverse: quella di S. Caterina è assisa sul trono, quella di Priabona in piedi. Il particolare non è trascurabile perché, nel rappresentare la Madonna seduta, l'artista di S. Caterina rivela una capacità di resa della struttura plastica che Niccolò allora non possedeva.

Abbiamo supposto che questi si fosse esercitato, prima del 1438, in lavori modesti a noi sconosciuti; perciò è impensabile ascrivergli in quegli anni un'opera di così ragguardevole cifra.

Rimangono le innegabili affinità riscontrate dal Barbieri tra le due opere in questione, ma non possiamo ritenerle sufficienti a giustificare una probabile attribuzione a Niccolò da Cornedo della Madonna di S. Caterina al Porto.

VERGINE CON BAMBINO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI S. PIETRO DI MONTECCHIO MAGGIORE (*Vicenza*)
(Tav. 26)

La Madonna con Bambino, oggi conservata nella cappella a sinistra del presbiterio, è stata attribuita a Niccolò da Cornedo dal Magagnato,¹ il quale la considerò « uno dei più begli esempi di questo petit maître ». L'ipotesi, fatta forse sulla base di un non chiaro accenno dello Zorzi,² è ripresa dal Mantese,³ che, però, allarga la possibile paternità a Niccolò e Antonino da Venezia; e pensa che questa fosse l'immagine venerata nella prima metà del '400 dalla fraglia dei Battuti intitolata alla Vergine.

Recentemente il Barbieri⁴ ha tolto la statua dal registro di Niccolò da Cornedo, e a proposito, dal momento che nessuna delle opere dell'artista lega con questa scultura; non certo i tabernacoli, ma neanche la Vergine di Priabona, irriducibile, nella sua finezza, al severo arcaismo della pietra di Montecchio che, bloccata in masse serrate, non è priva di furezza. Quanto alla datazione, il Barbieri⁵ pone la scultura entro i primi lustri del '400 e con lui concordiamo ritenendo che sia essa l'immagine di Maria ricordata nel testamento del 1437.⁶

¹ L. MAGAGNATO, 1952, p. 17.

² G. G. ZORZI, 1925, p. 8.

³ G. MANTESE, *Origine della chiesa di S. Pietro a Montecchio Maggiore*, Il Chiampo, 40, 1970, pp. 33-35.

⁴ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 15.

⁵ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 15.

⁶ Nel suo testamento del 12 novembre 1437 un pio testatore lasciava due libre di olio da mettersi « in lampade S. Marie fratrum de disciplina ».

A questo punto rileviamo la presenza, nella stessa parrocchiale di S. Pietro, di una statua raffigurante S. Antonio Abate, che il Mantese,⁷ volendo ampliare il regesto dell'artista, attribuisce a Niccolò da Cornedo. Basta, però, un attimo d'attenzione per capire non solo che le due sculture non possono essere accettate come poli d'una medesima parabola di lavoro, l'una come una primizia, l'altra come un ultimo estremo raggiungimento dello stesso artista, ma anche che esse vanno entrambe sottratte al nostro « *petit maître* ». L'attività di Niccolò si esaurisce intorno alla metà del secolo nei modi a noi noti: è perciò impossibile ch'egli, fedele fino all'ultimo ai suoi schemi, sia passato da forme tipicamente gotiche a quelle di un avanzato rinascimento.

Che la Madonna in trono di Montecchio sia « uno dei più begli esempi » della scultura periferica, prodotto entro i primi lustri del '400, nessun dubbio; peccato solo che l'area provinciale di sua collocazione ci impedisca, allo stato attuale, di avanzare un nome che non sappiamo proporre, ma che abbiamo motivo di ritenere di artista abile e colto, diverso comunque dall'ingenuo lapicida di Muzzolone.⁸

La testa della Vergine col perfetto ovale del volto incorniciato da bende e conclusa dalla corona crociata può far pensare ad « influssi nordici » e a « richiami gotici ultramontani ». Evidentemente l'ignoto lapicida ha accolto le eleganze dell'arte nordica, allungando in modo sensibile l'ovale del viso ed accentuando l'apertura a mandorla degli occhi.

Ma una spiritualità pacata, trasmessa dal sobrio gestire e soprattutto dalla levigata morbidezza del volto, ricorda gli sfumati passaggi del gotico nostrano tardivamente ripreso in area periferica.

In sostanza la linea gotica perviene qui alla composta semplicità dei ritmi che racchiude entro una forma gentile e luminosa. E se accettiamo l'accostamento, come abbiamo proposto, con la Madonna delle Grazie di Valdarno,⁹ vi è modo di capire che le novità, in tal caso, affiorano con sicura evidenza, per cui ci par doveroso sottolineare l'alta qualità di questo lavoro, ove i residui della tradizione, dovuti in parte alla già menzionata ubicazione periferica, non appaiono mai tanto prepotenti da impedire il respiro di elementi più evoluti e senza dubbio alla pari coi tempi d'esecuzione.

⁷ G. MANTESE, *op. cit.*, p. 34.

⁸ A. DANI, 1973, p. 14.

⁹ Vedi anche R. SCHIAVO, *Il volto storico e artistico di Montecchio Maggiore*, *Il Chiampo*, 58, 1974, p. 13.

S. ANTONIO ABATE DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI S. PIETRO DI MONTECCHIO MAGGIORE (VICENZA)
(Tav. 27)

Il S. Antonio Abate, con barba fluente, ricoperto da lunga veste, reggente sulle mani rispettivamente il libro e la fiaccola, non si sa come possa essere stato attribuito a Niccolò da Cornedo dal Mantese: « Si conserva in detta chiesa una bella statua di S. Antonio Abate di Niccolò da Cornedo ». ¹

Con ogni probabilità lo storico vicentino è caduto in un equivoco; infatti, per quanto l'abbiamo esaminata con doverosa attenzione, in nessun modo siamo riusciti ad accostare l'opera a qualcosa di tale lapicida; oppure il Mantese ne ha riconfermato l'assegnazione a Niccolò, prendendo per buono quanto ebbe a scrivere l'Agosti nelle sue « Memorie storiche di Montecchio Maggiore » (1909): « Ammiransi inoltre in questa chiesa alcune antiche statue di Santi di qualche pregio, fra le quali meritano speciale menzione quella di S. Rocco e quella di S. Antonio Abate, ottimo lavoro di Niccolò da Cornedo ». ²

La chiesa di S. Pietro, che risale al secolo XIII, ³ fu ricostruita nel 1504. All'interno, lungo la navata laterale sinistra, si legge ancora la scritta riferita dal Maccà: ⁴ « 1504 - ADI 8 MAZO FU FATA QUESTA JEXIA ». La statua potrebbe benissimo aver fatto parte degli arredi della ricostruita chiesa cinquecentesca, di cui più alta testimonianza rimane l'altare in pietra tenera di S. Giovanni Battista con la grandiosa Sacra Conversazione dipinta, nel 1510, da Giovanni Buonconsiglio. Perciò, sia per caratteri stilistici, sia per motivi d'ordine cronologico, il S. Antonio è ascrivibile a un lapicida del '500 inoltrato. ⁵

CIBORIO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI COSTOZZA (VICENZA)
(Tav. 28)

Il Da Schio ¹ lo assegna a Niccolò da Cornedo: probabilmente ne riferisce in base a una più antica segnalazione, ² la quale non poggia su proposte critiche che possano, in qualche modo, avvalorare tale ipotesi attribuzionistica.

¹ G. MANTESE, *Origini della chiesa di S. Pietro a Montecchio Maggiore*, Il Chiampo, 40, 1970, pp. 32-35.

² A. AGOSTI, 1909, p. 229.

³ A. AGOSTI, op. cit., p. 229.

⁴ G. MACCÀ, 1814, p. 48.

⁵ R. SCHIAVO, *Brevi guide di Montecchio Maggiore e di Montorso*, Il Chiampo, 44, 1971, p. 9.

¹ A. DA SCHIO, *Costozza*, Vicenza, 1913, p. 11.

² ELENCO dei principali monumenti e oggetti d'arte esistenti in Vicenza e provincia..., 1881, p. 36.

L'arcipretale di Costozza, dedicata a S. Mauro, fu costruita nel 1719 sulle spoglie di una più antica chiesa, che, secondo il Da Schio, doveva essere « più bella della nuova » se, in sagrestia, « si possono ammirare due cibori: uno del '400, attribuito a Nicoletto da Cornedo e l'altro del '500, ambedue in pietra di Costozza ».³

La scultura, corrosa in più parti, è in cattivo stato di conservazione, ma presenta elementi sufficienti per negare la paternità di Niccolò: le belle colonnine tortili, i pilastri laterali finemente lavorati, i vasi, le foglie e le pigne che sbocciano a calice sono motivi inconsueti al nostro artista, come pure il Padre Eterno e le teste di cherubini che vivono già in aura prerinascimentale.

Essa invece richiama alla mente la Madonna in trono tra i Santi Bartolomeo e Bernardino della parrocchiale di Molina: infatti, salvo la sostituzione della Vergine col Cristo, l'impostazione delle due opere è simile, anche se più grossolana è la resa del nostro ciborio. Le morbide e delicate figure dell'ancona della Molina e particolarmente la poetica Madonna col Bimbo poco hanno a che vedere col popolare lavoro di Costozza che, nei dettagli, non va, comunque, esente da pregi decorativi. Non è da dimenticare, infine, il rilievo scultoreo col Padre Eterno, già presso il Monte di Pietà di Montecchio Maggiore, col quale sembrano imparentate le predette sculture.

L'impossibilità di precise attribuzioni per questi pezzi, specialmente per quello così importante della Molina, come dice il Barbieri, « riprova ad evidenza la necessità di decidersi a dipanare su basi più ampie e sicure l'imbrogliata matassa dell'ambiente scultoreo vicentino del '400 ».⁴

CUSTODIA DEGLI OLII SANTI DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CASTELGOMBERTO (VICENZA)
(Tav. 29)

La scultura, attribuita a Niccolò da Cornedo dal Meda,¹ si trovava nella vecchia chiesa di S. Pietro abbattuta nel 1866.²

Non è datata nè firmata, il che appare strano, se si vuol metterla in relazione col nostro lapicida, che era solito fare il contrario. Reca in basso una lunga iscrizione, solo in parte leggibile, pure inconsueta.

Il repertorio iconografico è solo parzialmente tipico di Niccolò, ma le asperità e le rozzezze stilistiche non sono mai riscontrabili, in modo così marcato, neppure nei suoi lavori più acerbi.

³ A. DA SCHIO, op. cit., p. 11.

⁴ F. BARBIERI - G. MENATO, 1970, p. 41.

¹ P. MEDA, *Castelgomberto, Sue chiese e oratori, Notizie storiche*, Vicenza, 1935, pp. 7-8.

² P. MEDA, op. cit., p. 7.

Si osservino le cuspidi squadrate prive di eleganza, le gravi foglie arricciate sul baldacchino, le colonnine senza leggerezza. Il Cristo si stacca nettamente: la sua figura emergente dalla pietra tombale ha un modellato plastico quasi femminile, causa il petto pieno e le braccia composte con leziosità. I Cristi di Niccolò sono plasticamente gracili ma espressivi, con braccia scheletriche abbandonate senza calcolo e busti incavati. Gli angeli gratuitamente ridenti, inginocchiati con le mani congiunte, sono, qui, resi male, sia nelle parti del corpo — l'accentuato gonfiore del petto stride con l'esiguità dei fianchi —, sia nelle rudi e impacciate vesti pieghettate scorrettamente.

È da escludere pure ogni rapporto di paternità tra questa custodia e l'ancona del Duomo di Valdagno.³

ALTORILIEVO CON LA VERGINE, S. SEBASTIANO E S. ROCCO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CORNEO (VICENZA)
(Tav. 30)

Il gruppo scultoreo, ora nella sagrestia della parrocchiale di Cornedo, si trovava un tempo nella casa del Canonico Ludovico Gonzati, al quale si deve, come riferisce il Montagna,¹ l'attribuzione a Niccolò da Cornedo. Ma questa non scaturisce da un ragionamento critico.

Il Maccà,² nella sua « Storia del territorio vicentino », non cita l'opera, mentre nel « Catalogo delle cose d'Arte... del 1881 »³ essa è ricordata in una piccola scheda: « Medaglia quadrata in pietra rappresenta Maria Vergine con il Bambino e i Santi Sebastiano e Rocco. Credesi lavoro di Niccolò da Cornedo. Casa Gonzati ».

Il confronto col tabernacolo di Niccolò da Cornedo, conservato nella medesima chiesa, mostra quanto sia fuori luogo l'attribuzione fatta. L'ignoto lapicida rivela l'attitudine a modi popolareschi, quali mai con tanta primitività espresse Niccolò. Tuttavia questo gruppo rusticano non è privo d'una sua fierezza e neppure d'un generoso senso plastico per cui, nel complesso, si fa ammirare con buon interesse.

³ A. DANI, 1973, p. 14.

¹ A. MONTAGNA, 1960, pp. 12-14.

² G. MACCÀ, 1814, p. 138.

³ Elenco dei principali monumenti e oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza..., 1881, p. 36.

BASSORILIEVO DELLA CHIESA DI S. ROCCO A MUZZOLONE DI CORNEDO
(VICENZA)
(Tav. 31)

Ad una attribuzione a Niccolò da Cornedo accenna il Montagna¹ per quest'opera in pietra policroma raffigurante: nella lunetta, l'Eterno Padre a mezzo busto con le mani benedicienti l'Angelo e la Vergine; sotto, la Madonna in trono con il Bambino e i Santi Agostino e Rocco.

L'ignoto lapicida rivela tutti i tratti di un'arte popolare, ancor più accentuati che nell'altorilievo di Cornedo. Pedestre è la descrizione, sia nelle enormi mani dilatate, sia nelle rigide figure abbozzate plasticamente con ingenua approssimazione.

Un tenue filo, per la verità, lega la pietra di Muzzolone alla Madonna in trono di Montecchio, a quella delle Grazie di Valdagno, all'altorilievo di Cornedo.² Però vien naturale concludere che questi lavori son diversi tra di loro: iconograficamente la Madonna in trono di Muzzolone è la brutta copia di quella di Montecchio e altrettanto è la figura del S. Rocco di Muzzolone rispetto a quella di Cornedo. Nell'impossibilità di dare una paternità a queste sculture e ad altre esistenti in territorio, considerata, in genere, la modestia dell'esecuzione, una cosa è sicura: i lapicidi minori si son rifatti ai modelli più illustri, riuscendo a copiare male, pur in versione abbastanza fedele, quanto avevano sott'occhio.

La bella Madonna in trono di Montecchio è servita indubbiamente da modello per la scultura di Muzzolone, ma di questa è più antica come lo è di tutte le opere di Niccolò da Cornedo.

¹ A. MONTAGNA, 1960, p. 14.

² A. DANI, 1973, p. 14.



1 • NICCOLÒ DA VENEZIA: *Gigante*. Milano, Duomo.



2



3



4

2 - NICCOLÒ DA VENEZIA: *Profeta*. Milano, Duomo.

3 - NICCOLÒ DA VENEZIA: *S. Taddeo*. Milano, Museo del Duomo.

4 - NICCOLÒ DA VENEZIA: *Angelo Turiferario*, Milano, Duomo.



5 - NICCOLÒ DA VENEZIA: *Madonna con il Bambino*. Vicenza, Oratorio dei Boccalotti.



6 - NICCOLÒ DA VENEZIA: *Mater Misericordiae*. Vicenza, Basilica di Monte Berico.



7



8

7 - NICCOLÒ DA VENEZIA: *Mater Misericordiae*. Vicenza, Basilica di Monte Berico (part.).

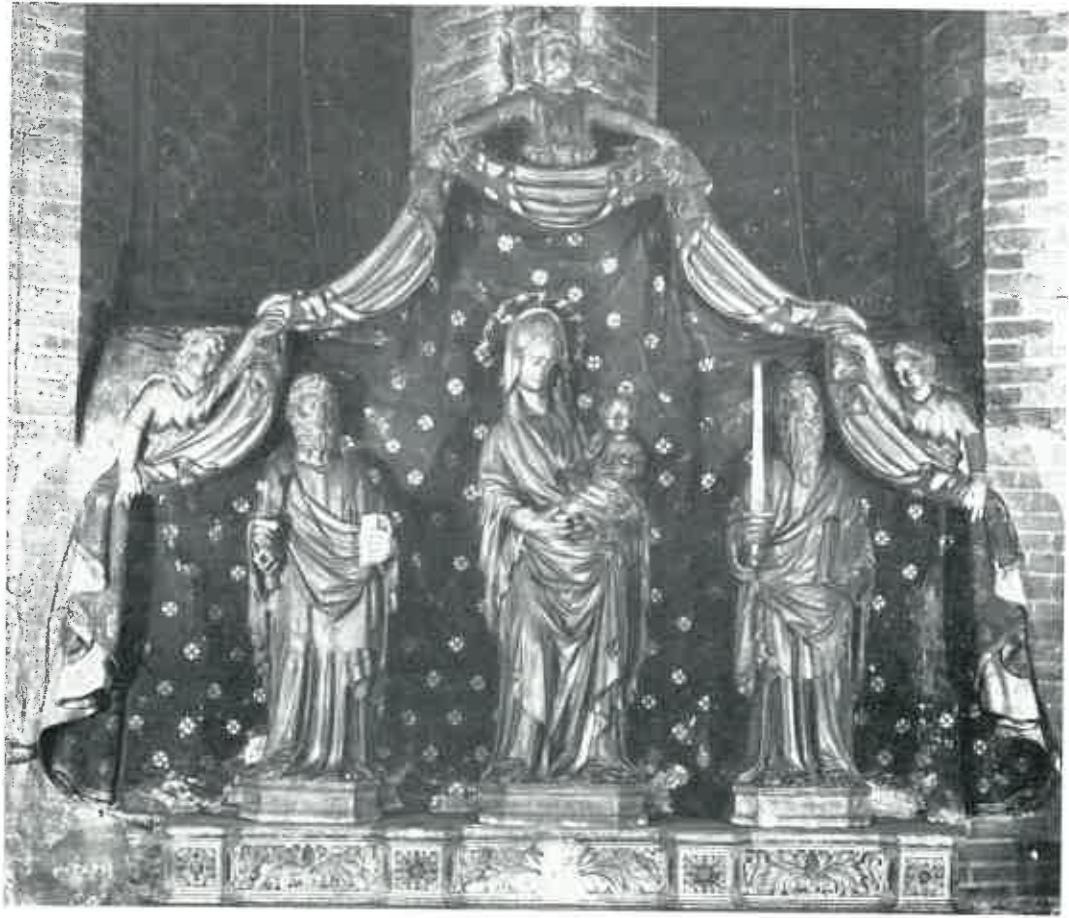
8 - NICCOLÒ DA VENEZIA: *Mater Misericordiae*. Vicenza, Basilica di Monte Berico (part.).



9 - ANTONINO DA VENEZIA: *Mater Misericordiae*. Vicenza, Basilica dei Santi Felice e Fortunato.



10 - ANTONINO DA VENEZIA: *Incoronazione della Vergine*. Vicenza, Duomo.



11 - ANTONINO DA VENEZIA: *Altare della Conciliazione*. Vicenza, Basilica di S. Lorenzo.



12 - NICCOLÒ e ANTONINO DA VENEZIA: *Tabernacolo*, 1427. Vicenza, Museo Civico.



13 - MAESTRO ANONIMO: *Madonna delle Grazie*.
Trissino, Chiesa di S. Andrea.



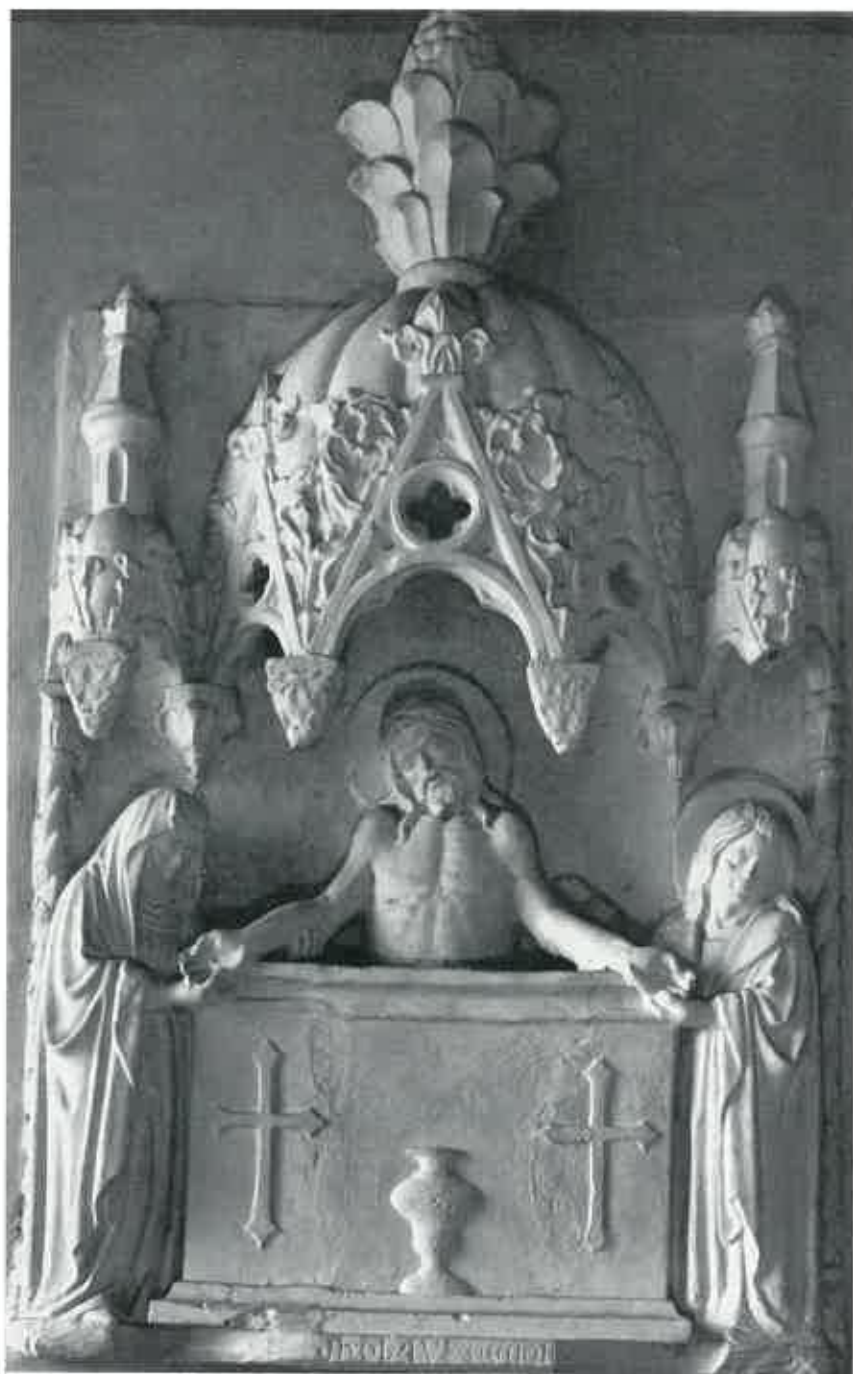
14 - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Ciborio*. Trissino, Chiesa di S. Andrea.



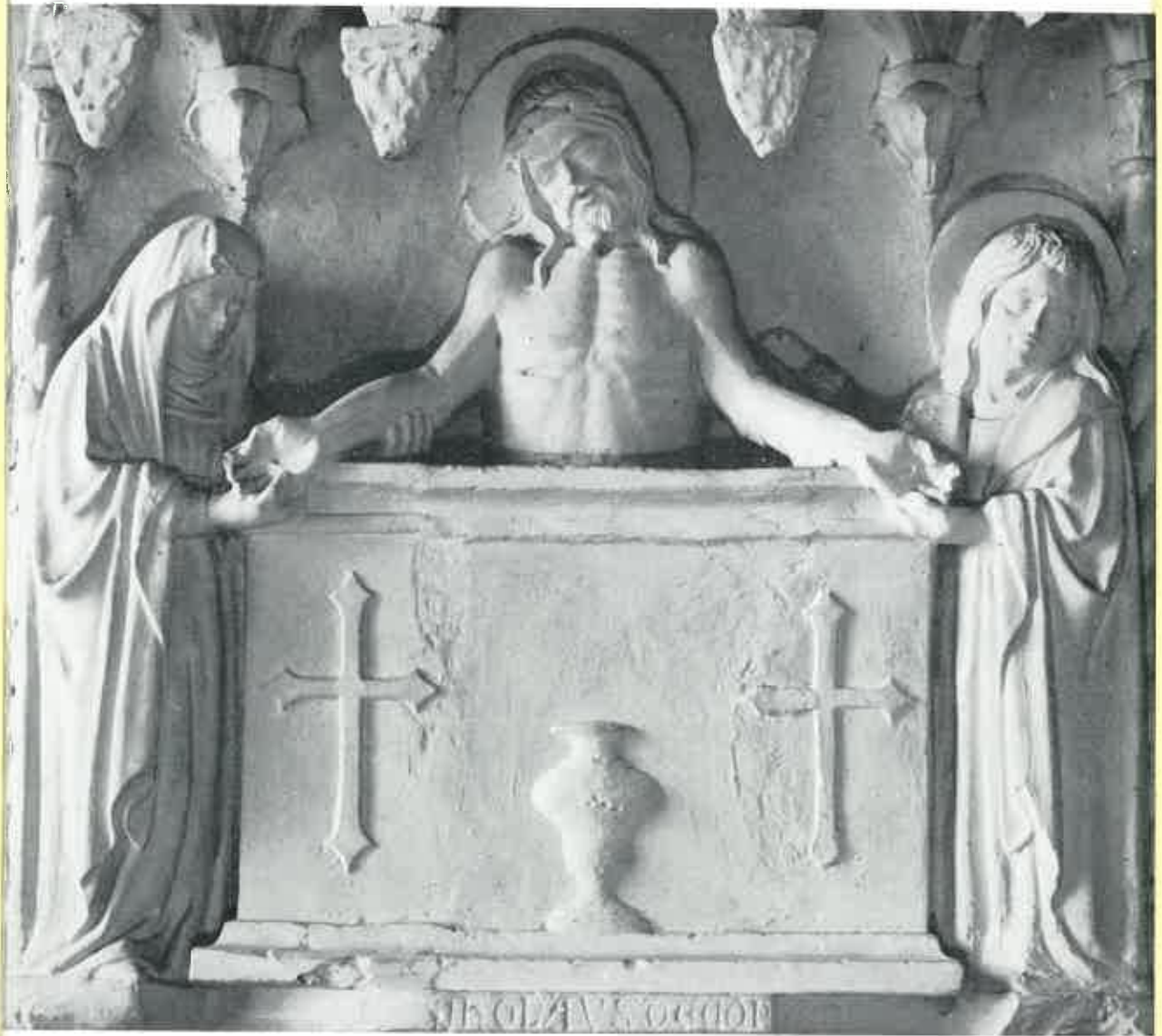
15 - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Ciborio*. Cornedo, Chiesa Parrocchiale.



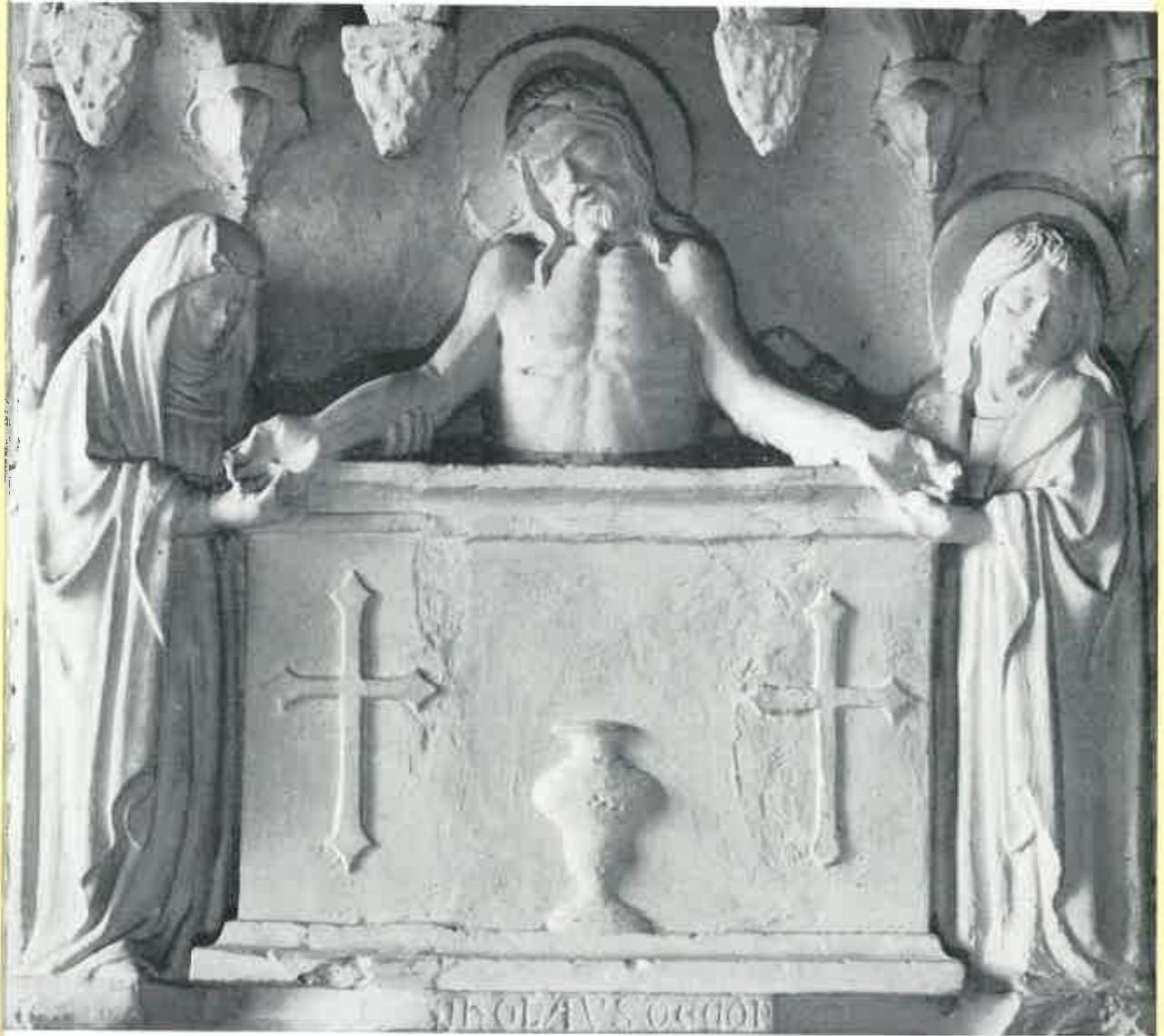
16 - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Tabernacolo*. Vicenza, Museo Civico.



17 - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Ecce Homo*. Cereda, Chiesa Parrocchiale.



17 bis - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Ecce Homo*. Cereda, Chiesa Parrocchiale (part.).



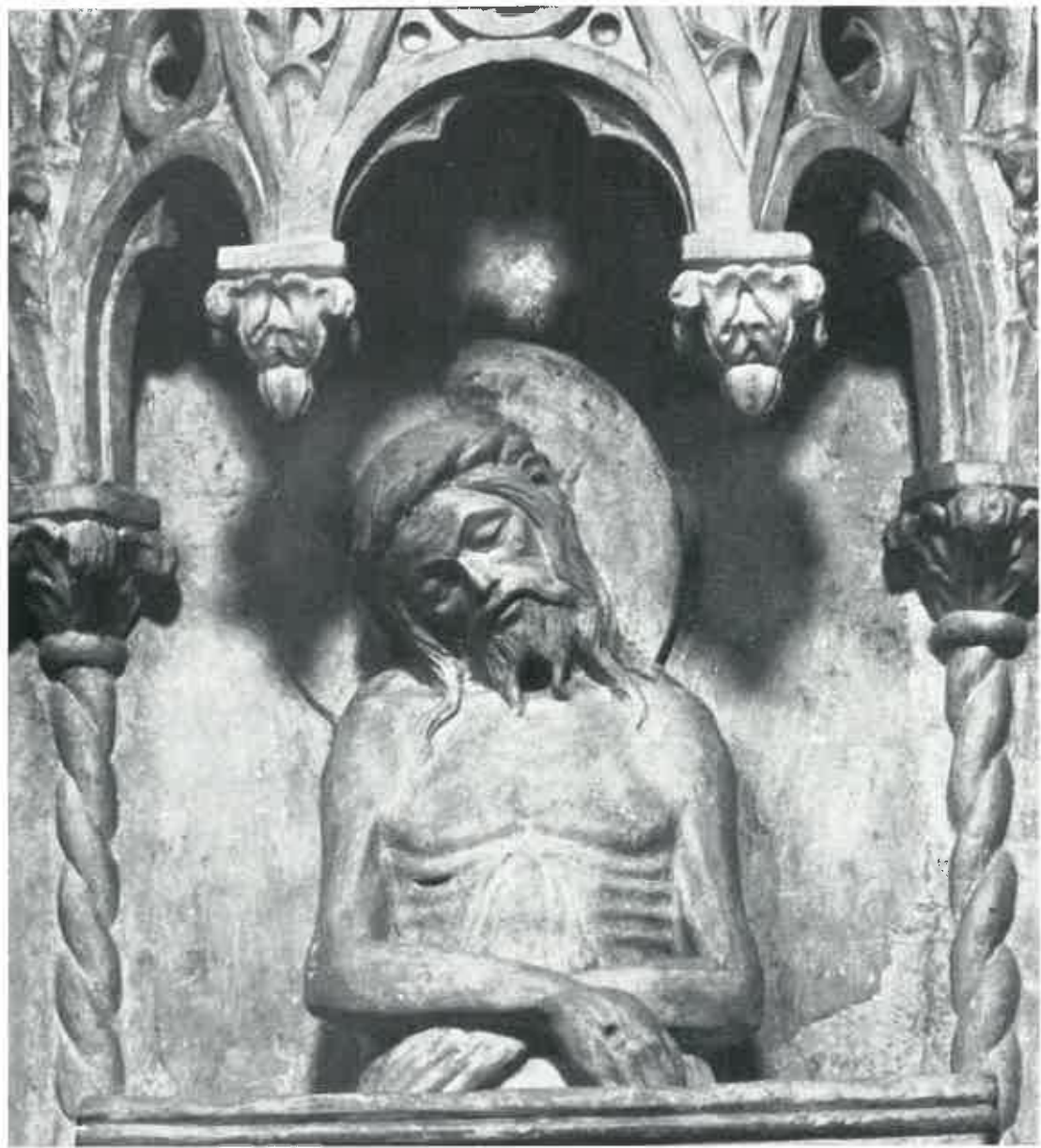
17 bis - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Ecce Homo*. Cereda, Chiesa Parrocchiale (part.).



18 - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Statua della Vergine*. Priabona di Malo, Chiesa di S. Vittore in Monte.



19 - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Tabernacolo*. Carré, Chiesa Parrocchiale.



20 - NICCOLÒ DA CORNEDO: *Tabernacolo*. Carré, Chiesa Parrocchiale (part.).



21



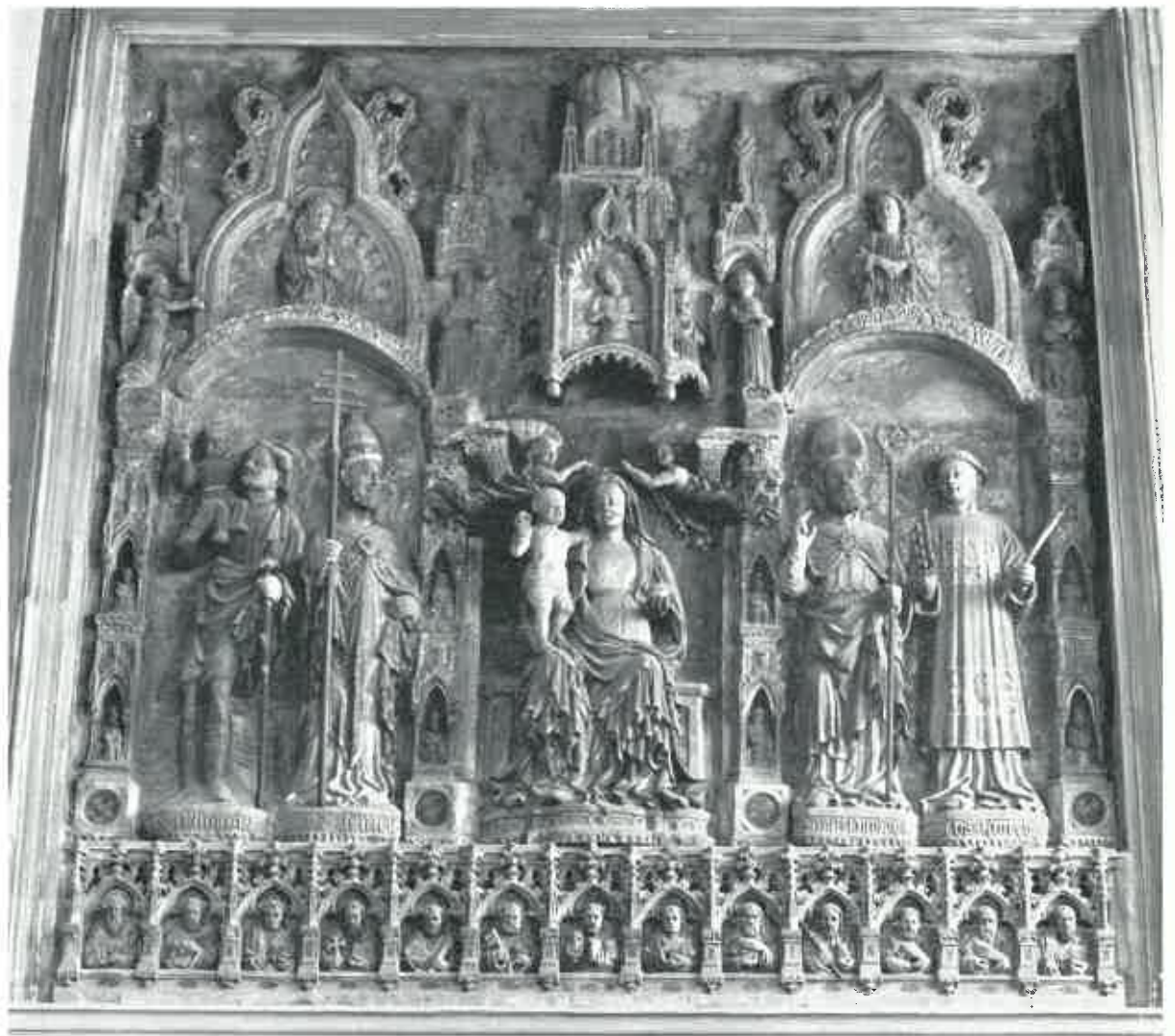
22

21 - NICCOLÒ DA CORNEO: *Tabernacolo*. Carré, Chiesa Parrocchiale (part.).

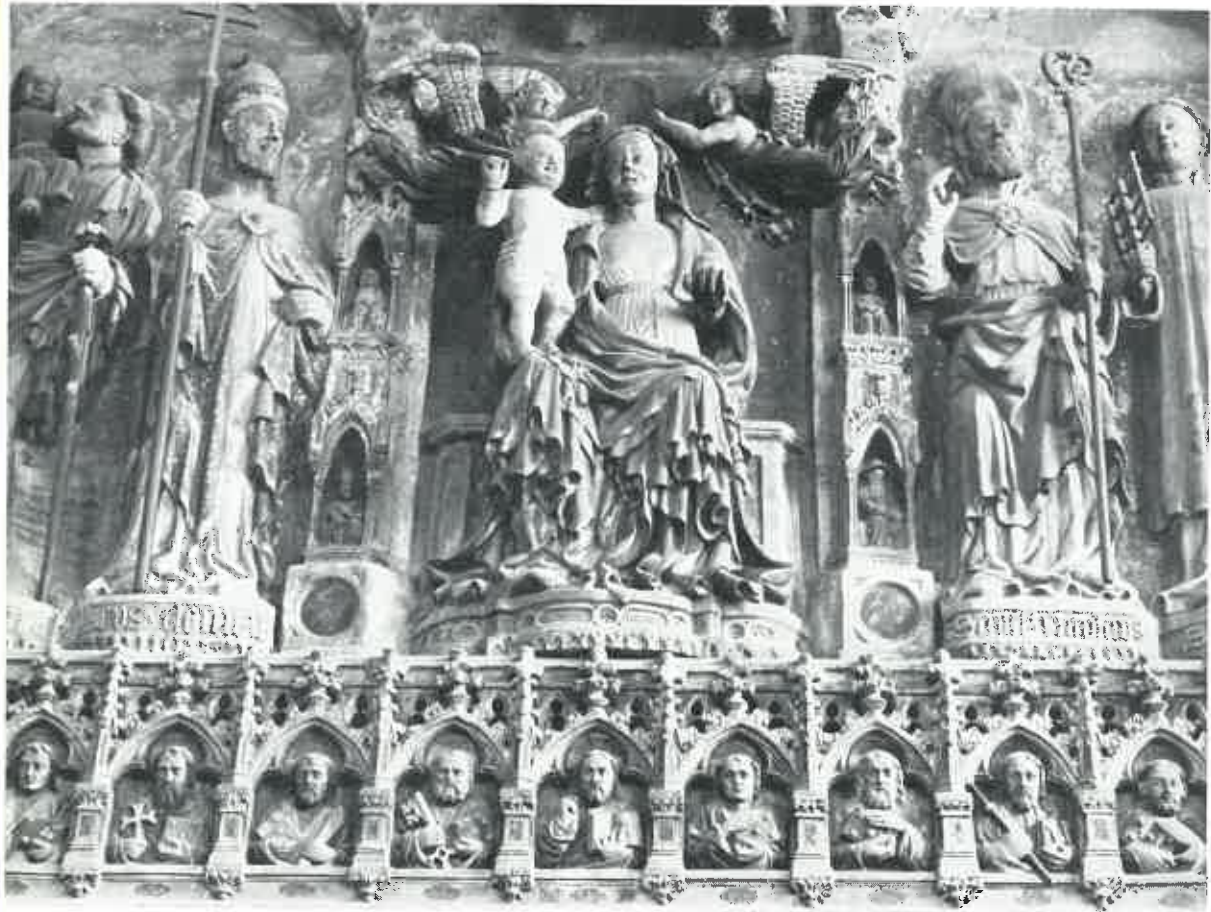
22 - NICCOLÒ DA CORNEO: *Tabernacolo*. Carré, Chiesa Parrocchiale (part.).



29 - Nicchia Di Genova: Chiesa. Genova, Chiesa Parrocchiale.



24 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *Ancona in pietra*. Valdagno, Duomo di S. Clemente. (part.).



24a - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *Ancona in pietra*. Valdagno, Duomo di S. Clemente. (part.).

24b - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *Ancona in pietra*. Valdagno, Duomo di S. Clemente. (part.).

24c - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *Ancona in pietra*. Valdagno, Duomo di S. Clemente. (part.).





25 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *Madonna col Bambino*. Vicenza, Chiesa di S. Caterina in Porto.



26



27

- 26 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *Vergine con Bambino*. Montecchio Maggiore, Chiesa Parrocchiale di S. Pietro.
27 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *S. Antonio Abate*, Montecchio Maggiore, Chiesa Parrocchiale di S. Pietro.



28 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.): *Ciborio*. Costozza, Chiesa Parrocchiale.



29 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.) *Custodia degli Olii Santi*. Castelgomberto, Chiesa Parrocchiale.



30 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.):
*Altorelievo con la Vergine, S.
 Sebastiano e S. Rocco.* Corne-
 do, Chiesa Parrocchiale.



31 - NICCOLÒ DA CORNEDO (attr.):
Bassorilievo. Muzzolone di Cor-
 nedo, Chiesa di S. Rocco.