



Provincia  
di  
**belluno**  
dolomiti



FEASR



REGIONE DEL VENETO



Fondo europeo agricolo per lo sviluppo rurale: l'Europa investe nelle zone rurali

## PROGETTO A REGIA GAL – GAL 2 Prealpi e Dolomiti

PSR 2007-2013 Misura 323/a

**"Tutela e riqualificazione  
del patrimonio rurale –  
Patrimonio rurale"**

**Azione 1 "Realizzazione di  
studi e censimenti"**

TESORI  
D'ARTE  
NELLE CHIESE DEL BELLUNESE  
Alpago e Ponte nelle Alpi



## INDICE

1. TITOLO DELLO STUDIO/RICERCA .....	1
2. MOTIVAZIONE DELLO STUDIO/RICERCA .....	1
2.1 Motivazioni dello studio .....	1
3. RAPPORTO FRA LO STUDIO/RICERCA ED OBIETTIVI E STRATEGIE DEL PSL E DI EVENTUALI POLITICHE REGIONALI .....	2
4. I TESORI D'ARTE .....	6
4.1 Aspetti generali .....	6
Arte sacra in Alpago e a Ponte nelle Alpi: considerazioni introduttive alla definizione di una metodologia di studio (Marta Mazza) .....	6
La cristianizzazione di Feltre e Belluno (Giuseppe Cuscito) .....	11
Pellegrini e viandanti in alpago e a Ponte nelle Alpi (Giacomo Mazzorana) .....	23
Strade e Comunicazioni in Alpago (Eurigio Tonetti) .....	29
Le chiese dell'Alpago. storia e Architettura (Cleonice Vecchione) .....	35
Santa Caterina di Capodiponte: Il ciclo pittorico trecentesco (Anna Maria Spiazzi) .....	46
La bellezza e il colore delle immagini (Sergio Claut) .....	53
Le opere di Francesco Frigimelica "il Vecchio" tra Cadola e Alpago: documenti, considerazioni e proposte (Flavio Vizzutti) .....	67
Scultura lignea in alpago e a Ponte nelle Alpi. appunti per un catalogo critico (Elisabetta Francescutti) .....	80
Osservazioni per un catalogo dell'oreficeria sacra nelle antiche pievi di Cadola e dell'Alpago (Tiziana Conte) .....	89
Il restauro degli affreschi interni della Chiesa di Santa Caterina a Ponte nelle Alpi (Marta Mazza, Vasco Fassina) .....	102
4.2 Le chiese .....	106
PIEVE D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale arcipretale di Santa Maria del Rosario .....	108
PLOIS - Chiesa di San Floriano .....	112
GARNA - Chiesa di Sant'Antonio abate .....	114
VILLA - Chiesa di San Rocco .....	117
LAMOSANO - Chiesa parrocchiale di San Lorenzo .....	120
IRRIGHE - Chiesa di San Giovanni Battista (Santuario della Madonna della Salute) .....	122
CHIES D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale di San Giuseppe .....	126
BORSOI - Chiesa parrocchiale di Sant'Osvaldo di Northumbria .....	129
TAMBRE D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale dei Santi Ermagora e Fortunato .....	130

SPERT - Chiesa parrocchiale di San Floriano	131
FARRA D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo	132
FARRA Chiesa di San Vigilio	135
PUOS D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale di San Bartolomeo	137
TIGNES - Chiesa parrocchiale di San Martino	140
SITRAN - Chiesa parrocchiale di Sant'Andrea	141
SANTA CROCE DEL LAGO	143
CADOLA - Chiesa parrocchiale arcipretale di santa Maria del Rosario	144
SOCCHER - Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo	148
QUANTIN - Chiesa parrocchiale dei Santi Angeli Custodi	150
COL DI CUGNAN - Chiesa parrocchiale di San Giuseppe sposo della B.V. Maria	152
VICH - Chiesa di San Bartolomeo	153
LOSEGO - Chiesa di San Lorenzo	154
PONTE NELLE ALPI - Chiesa di Santa Caterina	155
POLPET – PONTE NELLE ALPI - Chiesa parrocchiale di Santa Maria nascente	157
POLPET Chiesa di sant'Andrea in Monte	159
POLPET-PONTE NELLE ALPI Chiesa dell'Addolorata (detta "Madonna di Vedoja")	161
BIBLIOGRAFIA	164

## **1. TITOLO DELLO STUDIO/RICERCA**

Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi

## **2. MOTIVAZIONE DELLO STUDIO/RICERCA**

### **2.1 Motivazioni dello studio**

Il sistema insediativo del territorio del GAL Prealpi e Dolomiti è costituito da un'estesa organizzazione di centri abitati di piccole e medie dimensioni distribuiti lungo le valli. Gran parte degli insediamenti mantiene caratteri architettonici tradizionali, inseriti in un contesto naturale e paesaggistico montano di grande pregio.

Le chiese rappresentano uno degli elementi più significativi del patrimonio artistico e architettonico di tale sistema, luoghi depositari dell'identità e della storia locale, che conservano al proprio interno beni di grande valore, spesso sconosciuti, non adeguatamente valorizzati e dunque scarsamente fruibili.

La Provincia di Belluno, a partire dal 2003, proprio con l'obiettivo di far conoscere questo patrimonio e promuoverne la conservazione, ha avviato un progetto di studio e valorizzazione delle chiese del territorio, e dei beni di arte sacra in esse contenuti, che si è concretizzato nella pubblicazione di cinque volumi dedicati ad altrettante aree del territorio provinciale. Racchiusi sotto la comune denominazione di "Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese", i cinque volumi sono stati dedicati all'Alto Bellunese (Agordino, Val di Zoldo, Comelico-Sappada, Vigo di Cadore) e al Feltrino.

Nell'ambito di questo pluriennale progetto, con riferimento al territorio del GAL Prealpi e Dolomiti, la zona dell'Alpago e di Ponte nelle Alpi restava, assieme all'area della Val Belluna, un'area ancora da esplorare e studiare, nella quale è presente un ricco patrimonio di architettura ed arte sacra che vale la pena di cercare di conoscere meglio, anche ai fini di futuri interventi di recupero architettonico, restauro e valorizzazione che si evidenziassero come necessari.

La Misura 323/a Azione 1 del PSL "PRE.D.I.R.E" del GAL Prealpi e Dolomiti ha costituito uno strumento idoneo alla realizzazione di tali studi/ricerche, favorendo la prosecuzione del progetto "Tesori d'arte", il quale ha dato esiti incoraggianti, vista la ricchezza delle analisi finora condotte e l'apprezzamento dimostrato dal pubblico per i volumi pubblicati, nonché per gli itinerari d'arte sacra in essi evidenziati e promossi.

Va altresì considerato che la valorizzazione e promozione di tali elementi di pregio del patrimonio rurale del GAL costituisce un punto di forza per la competitività presente e futura del patrimonio socio-economico locale e per il suo posizionamento sul mercato, in particolar modo quello turistico.

Nello specifico, scopo dello studio è stato quello di rilevare e analizzare le caratteristiche e le peculiarità storico-architettoniche e artistiche delle chiese dell'Alpago-Ponte nelle Alpi e delle opere d'arte in esse contenute o ad esse collegate.

Se il territorio compreso tra Polpet, Ponte nelle Alpi e Cadola ha beneficiato di una serie di studi, di approfondimenti e di pubblicazioni tese alla conoscenza e alla valorizzazione degli aspetti storici, artistici, monumentali ed ambientali, non così è stato per l'ampia conca dell'Alpago sulla quale solo in anni recenti si è soffermato l'interesse di alcuni ricercatori e di qualche storico dell'arte.

Pertanto, anche per sollecitare l'attenzione verso quest'ultimo comprensorio che attende di essere meglio conosciuto, valorizzato e "fruito" con rispettosa confidenza, l'Amministrazione provinciale di Belluno, in sintonia con la Diocesi di Belluno-Feltre, le Soprintendenze competenti per i beni storici, artistici ed etnoantropologici e per i beni architettonici e per il paesaggio, la Comunità Montana dell'Alpago, i Comuni della conca dell'Alpago, il Comune di Ponte nelle Alpi e il Gal Prealpi e Dolomiti, ha promosso e realizzato lo studio che segue, il quale va ad accrescere di contenuti del progetto dei *Tesori d'Arte nelle chiese del Bellunese*.

Lo studio parte da un'attenta analisi della bibliografia esistente e degli eventuali studi e ricerche già realizzati su temi analoghi e da ciò sviluppa approfondimenti originali, tanto da costituire un valore aggiunto rispetto a quanto già oggi noto.

Riguardo alla storia delle chiese e degli oratori dell'Alpago va specificato che è in gran parte inedita e per la prima volta viene proposto un approccio globale, sostanzialmente derivato dallo studio dei preziosi documenti dell'Archivio vescovile di Belluno.

Con il progetto sono stati altresì evidenziate le relazioni esistenti tra i diversi elementi e caratteri che contraddistinguono questo patrimonio artistico-architettonico e il contesto territoriale di riferimento, ovvero con la storia della comunità locale, l'economia rurale sulla quale si fonda, gli elementi del paesaggio, la cultura e le tradizioni locali.

Lo studio è inoltre propedeutico alla realizzazione di eventuali interventi di recupero, riqualificazione, valorizzazione delle chiese, finalizzati alla loro conservazione e pubblica fruizione. L'analisi si propone infine di promuovere la sensibilizzazione e l'informazione della collettività in relazione alla consistenza e al valore del patrimonio artistico e architettonico locale.

### **3. RAPPORTO FRA LO STUDIO/RICERCA ED OBIETTIVI E STRATEGIE DEL PSL E DI EVENTUALI POLITICHE REGIONALI**

Il progetto concorre al raggiungimento dei seguenti obiettivi operativi fissati dal PSR Veneto 2007-2013 per la Misura 323/a:

- *migliorare le conoscenze e l'informazione sugli elementi e le caratteristiche che contraddistinguono il patrimonio storico-architettonico, paesaggistico e culturale delle aree rurali;*
- *incentivare la conservazione e la riqualificazione del patrimonio architettonico e degli elementi caratterizzanti il paesaggio nelle aree rurali;*
- *promuovere la valorizzazione degli aspetti e delle componenti del patrimonio rurale che presentano un interesse storico, artistico, paesaggistico o culturale;*
- *favorire il consolidamento e lo sviluppo della dimensione culturale e ricreativa del contesto rurale, in particolare nelle aree a forte valenza ambientale e paesaggistica.*

Esso risponde inoltre all'obiettivo operativo fissato dal PSL PRE.D.I.R.E. per l'azione 1 della Misura 323/a, ovvero l'*attuazione di studi propedeutici sul patrimonio storico-architettonico dell'area del GAL*, finalizzata a trasformare quest'ultimo in *vantaggio competitivo* e ad *aumentare l'attrattività, anche turistica, del territorio*, nell'ambito del tema centrale "Qualità della vita" e della linea strategica "Azioni per la qualificazione del sistema insediativo e la valorizzazione del capitale sociale".

Lo studio ha una finalità propedeutica agli interventi di recupero e riqualificazione previsti dalle Azioni 2 della Misura 323/a.

Nella definizione dello studio si è tenuto inoltre conto degli strumenti della pianificazione territoriale, tra i quali in particolare il *Piano territoriale di coordinamento provinciale (PTCP)*, che definisce gli assetti fondamentali del territorio bellunese sulla base delle prevalenti vocazioni del territorio, delle sue caratteristiche geologiche, geomorfologiche, idrogeologiche, paesaggistiche ed ambientali, e il *Piano territoriale regionale di coordinamento (PTRC)*, che indica gli obiettivi e le linee principali di organizzazione e di assetto del territorio regionale.

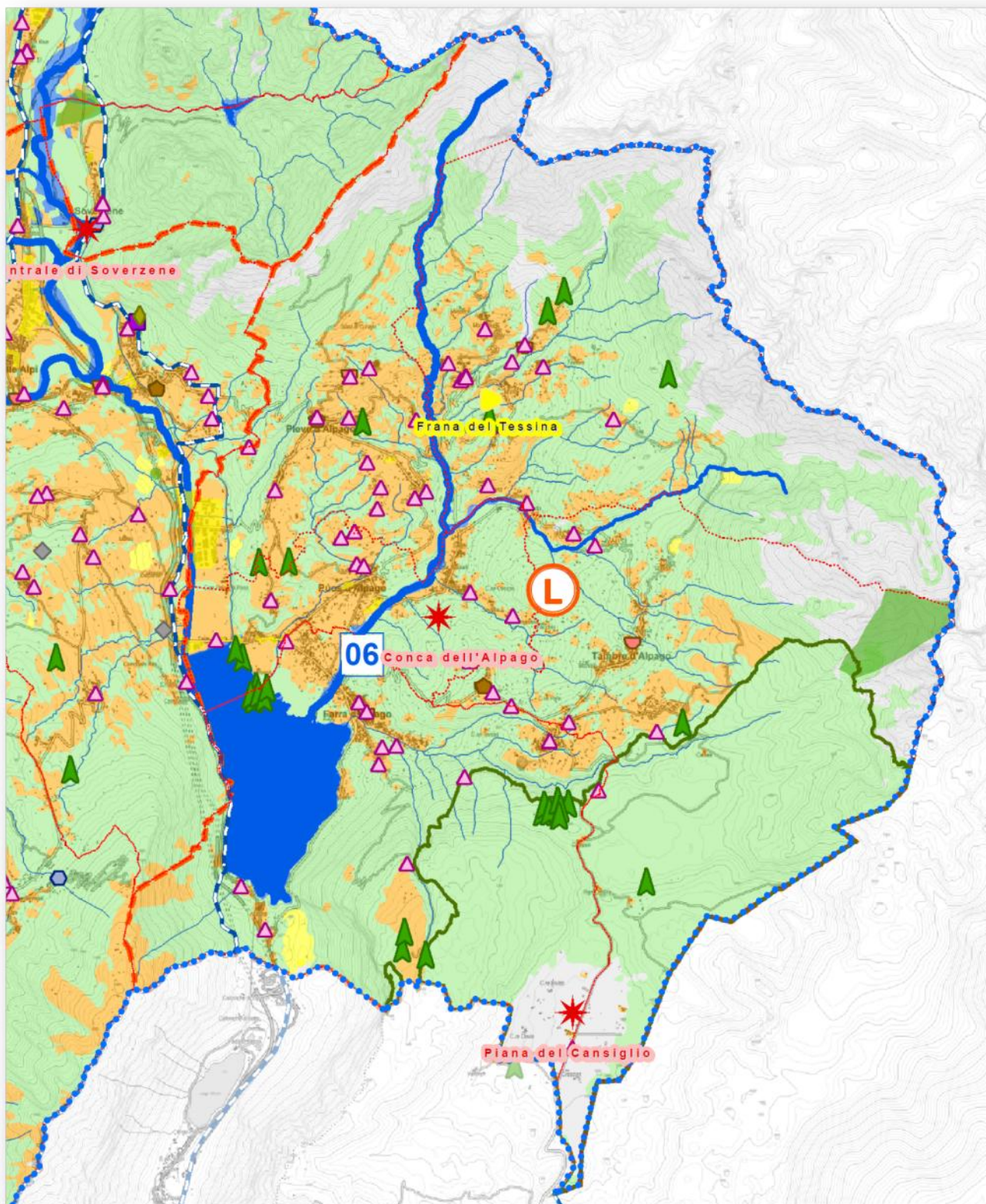
Per quanto riguarda il PTCP, come si evince dalla figura riportata nel seguito relativa al “Sistema di paesaggio”, ci si trova nell’Ambito strutturale di paesaggio Alpago e Cansiglio.

Quasi tutti i manufatti censiti e studiati sono localizzati in “Ambiti di pregio paesaggistico e paesaggi storici dei versanti vallivi””; alcuni fanno invece riferimento agli “Ambiti boscati”.

Il PTCP, inoltre, riconosce come “Elementi di valore storico e ambientale del paesaggio” i manufatti religiosi.

In merito alla fattibilità degli interventi di conservazione dei beni oggetto di studio/ricerca, il tema trova risposta all’interno delle singole parti in cui è suddiviso il lavoro.





Estratto della Tavola\_C5 "Sistema del Paesaggio" del PTCP di Belluno relativo all'area dell'Alpago.

## LEGENDA

Elaborato  
5b  
Scala  
1:50.000









### Sistema del paesaggio

LEGENDA

N.T.

#### AMBITI STRUTTURALI DI PAESAGGIO DEFINITI DALLA REGIONE




art. 25

-  Dolomiti Ampezzane, Cadornine e del Comelico
-  Dolomiti Agordine
-  Dolomiti Zoldane
-  Dolomiti Bellunesi
-  Valbelluna e Feltrino
-  Alpage e Cansiglio
-  Altopiani di Lamon e Sovramonte
-  Massiccio del Grappa

#### SUB-AMBITI PAESAGGISTICI


##### Ambiti di pregio paesaggistico da tutelare

art. 25

-  Ambiti di pregio paesaggistico e paesaggi storici d'alta quota
-  Ambiti di pregio paesaggistico e paesaggi storici dei versanti vallivi
-  Boschi storici


##### Ambiti di pregio paesaggistico da valorizzare

art. 25

-  Ambiti boscati



##### Ambiti di valorizzazione, riqualificazione e progettazione paesaggistica

art. 25

-  Aree di potenziale degrado ambientale, funzionale e paesaggistico

##### Paesaggi delle acque

art. 25

-  Alvei, greti e laghi
-  Corsi d'acqua

#### AMBITI PROVINCIALI DELLE TRADIZIONI COSTRUTTIVE LOCALI


art. 25

-  Edilizia minore Sappadina
-  Edilizia minore del Comelico
-  Edilizia minore del Cadore
-  Edilizia minore Ampezzana
-  Edilizia minore dell'alto Cordevole
-  Edilizia minore della Valle del Boite
-  Edilizia minore della Valle di Zoldo
-  Edilizia minore del canale del Piave
-  Edilizia minore del Longaronese
-  Edilizia minore dell'Agordino Soprachiusa
-  Edilizia minore dell'Agordino Sottochiusa
-  Edilizia minore dell'Alpage
-  Edilizia minore del Bellunese
-  Edilizia minore del Feltrino

#### ELEMENTI PUNTUALI DEL PAESAGGIO



##### Iconemi

art. 25

-  Visioni scenografiche dell'immaginario collettivo



##### Monumenti naturali o land markers

art. 25

-  Alberi monumentali
-  Geositi

##### Grandi complessi monumentali

art. 25

-  Certosa di Vedana
-  Santuario dei SS Vittore e Corona

##### Elementi di valore storico e ambientale del paesaggio

art. 25

-  Ville venete
-  Architettura del '900
-  Manufatti storici tutelati
-  Manufatti religiosi
-  Manufatti difensivi
-  Cave di pietra e miniere storiche
-  Siti di archeologia industriale
-  Siti e manufatti archeologici
-  Siti dell'identità ecologica e culturale



## **4. I TESORI D'ARTE**

Il capitolo è organizzato in due paragrafi.

Nel primo vengono presi in esame aspetti generali relativi al territorio ed ai beni culturali che in esso si trovano, così da sviluppare un valido approfondimento all'interno del quale la descrizione analitica dei singoli manufatti, oggetto del secondo paragrafo, possano trovare opportuna collocazione.

Nello studio, in particolare:

- vengono analizzate le principali componenti storico, architettoniche, culturali e paesaggistiche che caratterizzano il territorio oggetto dello studio/ricerca;
- viene effettuata una ricognizione degli studi/ricerche già esistenti e disponibili
- sono descritti i principali elementi/beni effettivamente presenti sul territorio o, comunque, oggetto dello studio (siti, situazioni, manufatti, edifici, fabbricati etc...);
- vengono espresse considerazioni in relazione alle quali gli elementi/beni individuati possono essere considerati testimonianza dell'economia rurale tradizionale e motivo di attrattività ovvero motivo di sostegno della coesione sociale e delle identità culturali della popolazione locale.

### **4.1 Aspetti generali**

#### **Arte sacra in Alpago e a Ponte nelle Alpi: considerazioni introduttive alla definizione di una metodologia di studio (Marta Mazza)**

Incentrandosi sull'Alpago e al contempo su Ponte nelle Alpi, l'impostazione dei Tesori d'arte nelle chiese per l'anno 2010 subordina le logiche gestionali del territorio – storiche o attuali che siano – alla contiguità geografica e alla conseguente potenzialità turistica degli itinerari configurati.

Si tratta infatti di aree tutt'altro che compiutamente omogenee, la cui differente storia ha prodotto quella complessa articolazione di tracce storico artistiche, e più estensivamente culturali, che i saggi del presente volume si propongono di indagare adottando, inevitabilmente, punti di vista e toni alquanto diversificati; talora riservati, per necessaria coerenza, ad una sola porzione del territorio proposto; talaltra, ed è il caso di Cuscito, incentrati su discussi scenari antecedenti alla configurazione stessa di tali luoghi nella coscienza storica moderna.

L'Alpago e l'area dell'antica Pieve di Cadola, del resto, hanno anche avuto una storia bibliografica significativamente diversa: più macroscopicamente esigua, inadeguata e ormai remota nel primo caso, più scientificamente aggiornata, seppur non particolarmente vasta, nel secondo<sup>1</sup>. In tal senso, Tonetti e Conte premettono ai propri testi importanti considerazioni aggiuntive: il primo, per il solo Alpago, aggrava la quasi totale assenza di studi con la verificata penuria di documenti, "giustificata dalla sostanziale condizione di isolamento della conca alpagota nei secoli passati"; la seconda, prima di addentrarsi nel terreno pressoché vergine degli studi sull'oreficeria liturgica, rammenta la carente letteratura critica relativa al patrimonio artistico più complessivamente inteso

ma al contempo segnala il prezioso work in progress della catalogazione CEI, avviato nel bellunese dal 2002 e recentemente appunto dedicato all'area territoriale in questione.

C'è poco dunque; ma è tempo che si operi in senso ricognitivo tanto sul certo quanto sul certamente lacunoso; e che si cominci ad esplicitare quell'eloquenza che la sola sistematicità d'approccio consente di enucleare.

Da questo punto di vista, il saggio di Vecchione risulta senza dubbio paradigmatico. Fondato su un'indagine scrupolosa, condotta, per ciascuno degli edifici sacri dell'Alpago, sull'esistente e sul documentato, fornisce elen-cazioni generose, che raggruppano le costruzioni nella diacronia e nella prassi trasformativa, in relazione so-prattutto ai molti distruttivi terremoti: un testo che si candida a diventare imprescindibile per qualunque successivo approfondimento.

Un testo, anche, che non manca di identificare nella propensione al rifacimento una spiccata peculiarità dell'area geografica, giustificata certo dalla frequenza delle ca-tastrofi naturali ma comunque esitata in una resistenza alla conservazione filologicamente corretta. La trasformazione, che riguardi la macro scala dell'edilizia o che si applichi alla micro dimensione dell'oggetto mobile, equi-vale sempre ad una sorta di affermazione di possesso, oltre ad essere una dichiarazione di prevalenza della funzionalità sulla tutela: i palinsesti storico artistici della zona, dalla stratigrafia particolarmente complessa, di-chia-rano in qualche modo l'orgoglioso isolamento di una terra "estrema".

Tonetti, che di tale isolamento dettaglia cause ed effetti in ordine alle strade e alle comunicazioni ma anche all'ostico sistema ambientale e alle scarse potenzialità pro-duttive, richiama in esordio l'assunto di Trame, che lo definiva "forzato e non ambito"; e non c'è dubbio che le argomentazioni desunte dalla compulsazione archivistica confortino tale interpretazione. Ma le difficoltà forgiano i caratteri e le opzioni necessarie diventano poi spesso scelte comportamentali.

L'isolamento, peraltro, è esso stesso un dato da relativizzare: Mazzorana, che si assume l'arduo compito di ricostruire i percorsi di pellegrini e viandanti nella vastissima periodizzazione che va dalla preistoria ad oggi, delinea reti di collegamenti ed elenca tracce concrete che in-seriscono i territori in esame nel sistema universale del-le dominazioni, senza soluzione di continuità. Co-sic-ché risulta possibile contribuire allo studio in corso tan-to en--fatizzando gli aspetti di autonomia quanto individuando gli effetti tangibili di avvenuti contatti e scambi.

In relazione alla pittura, sono Spiazzi, Claut e Vizzutti a focalizzare alcuni punti fermi entro tale dicotomia.

Gli affreschi trecenteschi della chiesa di Santa Caterina a Ponte nelle Alpi, inequivocabile emergenza artistica dell'area, meritavano certamente un approfondimento specifico. La puntuale analisi che Spiazzi ne propone, alla luce del recentissimo intervento conservativo che ha consentito di discernere i valori pittorici originari dagli effetti formali riconducibili a svelature, abrasioni e lacune, rivela un autore di cultura complessa, "aggiornato sulla pittura veneziana dei primi decenni del Trecento" e non ignaro dell'attività padovana di Giotto. Un maestro non necessariamente indigeno né certamente veneziano ma certo tale da dar forma figurata alla vocazione naturale e antichissima del sito di Capodiponte, luogo cruciale di transito e collegamento.

Per la cronologia successiva, Claut, che propone una carrellata pittorica tra XV e XIX secolo individuando con sicurezza le opere meritevoli di interesse, richiama l'u-niversale valenza didattica e catechistica dell'iconografia; e Vizzutti, che dedica un saggio monografico a Francesco Frigimelica "il Vecchio" indagandone con scrupolo documentario e analitico le opere certe o attribuite del territorio in esame, non manca di premettere le necessarie considerazioni relative all'assai più ampio ambito di azione dell'artista, delineando per spunti – in attesa dell'auspicata e davvero necessaria monografia – prerogative costanti in ordine alla committenza, alle scelte iconografiche, ai caratteri stilistici, che raccordano tale produzione a quella eseguita per altre aree bellunesi o per zone diverse, più o meno limitrofe.

Sono tuttavia i contributi di Francescutti e di Conte, relativi rispettivamente alla scultura lignea e all'oreficeria e impostati programmaticamente con la logica della catalogazione sistematica, a suggerire i più significativi – e talora davvero sconcertanti – elementi di distinzione o di affinità tra il patrimonio indigeno e quello di diversa produzione e collocazione: lodevoli saggi di valorizzazione dell'attività di schedatura cui si è già fatto cenno, indispensabile alla tutela e propedeutica a qualunque esercizio conoscitivo di sufficiente respiro.

Per la parte relativa ai crocifissi del XV secolo, in particolare, il saggio di Francescutti apre degli scenari storico-critici assolutamente inediti, aggregando per affinità una serie di manufatti che legano Puos d'Alpago a Parenzo, Torcello, Venezia; così da indurre ad ulteriori approfondimenti "sulla circolazione dei modelli culturali e forse sugli artisti" nell'ambito della scultura lignea veneta del Quattrocento. L'attenta analisi, condotta di-ret-tamente sugli oggetti e tale da denunciare la dimestichezza dell'autrice con le pratiche della diagnostica e della conservazione, rivela dettagli tecnici e costruttivi di assoluto interesse; e riscatta il Crocifisso di Puos dall'errata datazione al XVIII secolo già proposta da Lucco, a testimonianza di un'intrinseca difficoltà di storicizzazione di manufatti iconograficamente conservativi ma soprattutto della necessità di studiare il particolare alla luce di una corretta consapevolezza del generale.

Correttamente inquadrato, il manufatto "può essere con-siderato l'emblema della condivisione di una medesima koinè culturale nei vari territori della Serenissima, dalla montagna bellunese alla sponda orientale de-l'Adriatico". E non si può allora non rammentare, di nuovo con Tonetti, che in Alpago "la popolazione era quasi esclusivamente dedicata all'agricoltura [...] e una porzione consistente, che poteva andare da un terzo dei residenti di Chies e Puos fino a due terzi di Farra, era destinata all'emigrazione per nove mesi all'anno (si restava solo nel pieno dei lavori agricoli, in estate) specialmente verso Venezia. In laguna gli alpagoti erano bene accolti come muratori, facchini o domestici".

Uno scenario che, a maggior ragione, andrà a giustificare la circolazione di oggetti di piccolo formato, come quelli d'oreficeria, assai frequentemente ascrivibili a botteghe veneziane; anche se lo scrupolo con cui Conte compila l'esaustiva mappatura degli oggetti di rilievo, individuati grazie alla catalogazione, non manca di segnalare manufatti riconducibili ad aree geografiche anche extra venete.

Veneziani sono comunque certamente alcuni oggetti di valenza più spiccatamente scultorea, come il tabernacolo sull'altare destro e gli angeli sull'altar maggiore della ricca parrocchiale di Chies,

oggetti tutti meritevoli di un restauro che ne elimini le deturpanti ridipinture e restituisca leggibilità agli intagli.

La programmazione degli interventi di conservazione e tutela, del resto, non potrà che beneficiare delle nuove acquisizioni teoriche su cui potremo contare da ora in poi, ipotizzando per esempio con sollecitudine un intervento conservativo sugli oggetti appena menzionati.

Va detto tuttavia che, seppur abbia dovuto fare i conti con le difficoltà culturali acutamente segnalate da Vecchione e già sopra richiamate, la tutela non ha mancato, specie per il patrimonio mobile, di conseguire qualche pregevole risultato.

Si dà conto nelle pagine successive del restauro degli affreschi di Santa Caterina a Ponte nelle Alpi, che hanno meritato un finanziamento ministeriale; ma in generale, grazie agli sforzi delle comunità locali, gli interventi sul patrimonio pittorico si sono susseguiti con una certa continuità.

Più difficoltosi gli interventi sulla diffusa altareistica lignea, per la quale la rimozione dei vari strati di ridipintura diventa spesso particolarmente onerosa; andrà tuttavia menzionato l'esemplare recupero dell'altar maggiore della solita chiesa di Santa Caterina, felicemente concluso da Milena Dean nel 2008 e tale da confortare l'ipotesi cronologica già avanzata da Vizzutti<sup>2</sup> grazie al rinvenimento della data 1578 sulla parete di fondo dell'edificio, in prossimità di una delle nicchie scavate proprio per l'alloggiamento della struttura architettonica dell'altare<sup>3</sup>.

I restauri più eclatanti, tuttavia, riguardano quel novero di sculture lignee che della dicotomia sopra delineata rappresentano il polo indigeno, inteso nell'accezione più alta del termine: non cioè i manufatti popolareschi, che costituiscono la traduzione locale di linguaggi altri, bensì la produzione di Andrea Brustolon e della sua bottega che, fatto salvo il respiro universale garantito dagli aggiornatissimi esordi del maestro – quali che siano stati, al di là dei dubbi non ancora fugati – può fondatamente ritenersi inscindibilmente legata al territorio in questione.

Il Calvario di Farra ha occupato un posto di giusto rilievo nella recente esposizione monografica dedicata a Brustolon negli spazi del bellunese Palazzo Crepadona, circostanza nella quale un intervento manutentivo ha ulteriormente valorizzato i valori formali recuperati col restauro del 19924; e poco prima della mostra si era concluso l'importante restauro del Crocifisso di Plois, che evidenze documentarie e oggi, ad alterazioni rimosse, anche stilistiche, fanno ricondurre ad un momento non troppo distante nella cronologia del maestro, attestandone un'articolata presenza in Alpago all'esordio del XVIII secolo<sup>5</sup>.

Sempre nella medesima circostanza espositiva, si era potuta registrare la sorpresa del recupero di due bellissime aste portacero, scelte nel novero di sei ancora appartenenti alla parrocchiale di Farra<sup>6</sup>; ed è uno straordinario risultato poter presentare oggi, a così breve distanza di tempo, il restauro delle restanti quattro, due di cronologia posteriore e due invece ancora certamente ascrivibili alla produzione del maestro. L'immagine fotografica – qui proposta – del restauro in corso di una di queste ultime, assume una valenza emblematica se raffrontata all'immagine proposta solo un anno fa: quasi brutale nel luccicare fasullo della porporina sovrammessa e scelta proprio ad auspicio di una necessaria rimozione<sup>7</sup>. L'analisi stilistica puntuale sarà più correttamente svolta a restauro definitivamente compiuto; si è infatti certi fin d'ora che le occasioni di approfondimento sul tema della scultura lignea sei-settecentesca non mancheranno, anche proprio al fine di dar conto di alcuni rinvenimenti nei territori dell'Alpago e di Ponte nelle Alpi. Per

tutti, andranno citate le due piccole sculture monocrome della parrocchiale di Pieve raf-figuranti i santi Domenico e Rosa da Lima, oggi casualmente collocate sull'altare laterale di San Gallo ma certamente relazionate, in origine – all'interno della vecchia parrocchiale – con una pala realizzata da Gaspare Diziani intorno alla metà del XVIII secolo: dipinto raffigurante i medesimi santi, oggi isolato a parete ma già inserito entro un altare con sormontante tabernacolo (si legga Claut, *infra*), forse lo stesso im-pro-priamente ora collocato sul medesimo altare laterale. Le sculture infatti, e segnatamente il bel san Domenico, si apparentano in modo strettissimo ai simulacri realizzati per Lozzo di Cadore nell'ambito della bottega di Brustolon, forse da Giovanni Battista Alchini<sup>8</sup>; e ri-lanciano il doveroso approfondimento intorno a questo tema, già auspicato in occasione dei recentissimi studi. Si prospetta infatti l'impiego – in diversa scala, con diverse finiture e con varianti iconografiche<sup>9</sup> – di modelli replicabili, il cui effettivo successo nel territorio bellunese deve ancora essere compiutamente quantificato. Nel novero dei simulacri di bottega brustoloniani con occhi in pasta vitrea – anch'essi solo recentemente focalizzati – andrà per esempio ricompresa l'insospettabile Madonna vestita di Funes, su cui la "presa di possesso" della comunità ha finito per sedimentare im-pietosi strati di ridipintura e disinvolute trasformazioni, talmente deturpanti da rendere assai arduo tale azzardo attributivo.

Presto, speriamo, la buona pratica del restauro conservativo ci consentirà di capire di più; e di continuare a studiare, con sempre maggiore consapevolezza, i ricchi tesori d'arte dell'Alpago e di Ponte nelle Alpi, di produzione autoctona o d'importazione che siano.

## NOTE

- 1 Si tratta di un'evidenza che emergerà chiara dalle note dei contributi seguenti nonché dalla bibliografia in calce al volume. Si rammenta in ogni caso che per l'Alpago l'unico significativo strumento bibliografico è stato fino ad oggi L'Alpago di Umberto Trame del 1932, seppure nella ristampa criticamente arricchita (da Mauro Lucco per le questioni storico-artistiche) del 1984; per Ponte nelle Alpi, invece, è del 1999 la preziosa ricognizione di Flavio Vizzutti, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola. Documenti di storia e d'arte*, Belluno.
- 2 Vizzutti, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola cit.*, p. 264.
- 3 Archivio restauri della Soprintendenza, fasc. Ponte nelle Alpi, chiesa di Santa Caterina: il restauro ha evidenziato talune caratteristiche anomale dell'altare rispetto alla produzione bellunese, come l'uso di ben tre essenze lignee. Il rinvenimento della data di incasso della struttura consente di quantificare in 16 anni il tempo intercorso tra la messa in opera e la doratura eseguita nel 1594, come attestato dall'epigrafe in predella.
- 4 M. Mazza, scheda 138-140 in A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso (a cura di), *Andrea Brustolon 1662-1732 "Il Michelangelo del legno"*, Milano 2009, p. 364 e M. Mazza, scheda in A.M. Spiazzi, M. Mazza (a cura di), *Andrea Brustolon e la sua bottega. Itinerari in provincia di Belluno*, Milano 2009, pp. 110-113.
- 5 Mazza, scheda in *Andrea Brustolon e la sua bottega cit.*, pp. 119-120.
- 6 Mazza, scheda 155-156 in *Andrea Brustolon 1662-1732 cit.*, p. 369 e scheda in *Andrea Brustolon e la sua bottega cit.*, pp. 107-110.
- 7 Spiazzi, Mazza, *Andrea Brustolon e la sua bottega cit.*, p. 109.
- 8 Mazza, scheda in *Andrea Brustolon e la sua bottega cit.*, pp. 86-90.
- 9 Risultano per esempio puntuali i riferimenti di entrambe le sculturine di Pieve al san Giuseppe della Cattedrale di Belluno, per cui si veda F. Vizzutti, scheda in *Andrea Brustolon e la sua bottega cit.*, pp. 20-21.

## La cristianizzazione di Feltre e Belluno (Giuseppe Cuscito)

Dopo l'attenzione rivolta ad Aquileia, alla costa altoadriatica e alla fascia lagunare veneta, la nostra indagine sul primo innesto cristiano e sugli sviluppi delle comunità ecclesiali nascenti nell'ambito dell'Italia annonaria si è quasi necessariamente spostata verso occidente fino a comprendere la cristianità della *Venetia et Histria*, cioè di quella provincia d'Italia istituita da Diocleziano entro i confini della *Regio X* augustea, in cui si colloca il territorio della Val Belluna qui preso in esame, polarizzato dai municipi di Feltre e Belluno e attraversato dalla via Claudia Augusta Altinate.<sup>1</sup>

Si tratta di un territorio ancora assai poco studiato, almeno per quanto riguarda il periodo paleocristiano ed altomedievale, come lamentava Adriano Alpago Novello nel 1974.<sup>2</sup> Perciò parrebbe naturale partire anche questa volta da Aquileia, centro prestigioso della provincia diocleziana e porta orientale d'Italia. In effetti, nonostante le gravi mutilazioni del tessuto culturale subite e le irrimediabili perdite dei materiali documentari tante volte lamentate, le tradizioni martiriali superstiti, i preziosi resti musivi del complesso culturale impiantato dal vescovo Teodoro all'indomani della pace della Chiesa, i felici risultati delle esplorazioni archeologiche, il cospicuo materiale epigrafico, le suggestioni delle fonti letterarie e il recupero di un padre della Chiesa come Cromazio fanno di Aquileia un campione privilegiato per lo studio delle origini cristiane nella *Venetia et Histria*.<sup>3</sup>

Non è detto che i centri minori della provincia, specialmente quelli più prossimi a Milano, siano sempre vissuti all'ombra di Aquileia, né che da Aquileia siano partiti necessariamente i primi evangelizzatori; alla metropoli adriatica, fornita di preminenza amministrativa, spetta semmai il merito dell'organizzazione di queste Chiese locali, spesso germinate spontaneamente almeno per quanto finora ci è dato di sapere: la stessa istituzione della *ecclesia Concordiensis* ad opera di Cromazio di Aquileia sullo scorcio del sec. IV può risultare particolarmente significativa al riguardo. Data la scarsità e la problematicità delle testimonianze esistenti e delle investigazioni finora avviate sul territorio in esame, non sarà possibile applicare in questo caso lo stesso metodo d'indagine interdisciplinare ad ampio spettro che solo un centro eccezionale come Aquileia può consentire fra quelli della *Venetia et Histria*: per il territorio compreso tra Feltre e Belluno, le testimonianze archeologiche messe in luce potrebbero costituire addirittura gli unici indizi di impianti paleocristiani se non ne fosse messa in discussione l'alta cronologia già proposta, come nel caso del battistero feltrino, mentre sono le preziose sottoscrizioni conciliari a collaudare per la

---

<sup>1</sup> L. BOSIO, *Itinerari e strade della Venetia romana*, Padova 1970. ALB. ALPAGO NOVELLO, *Da Altino a Maia sulla Via Claudia Augusta quam Drusus pater Alpibus bello patefactis derexerat*, Milano 1972. P. ZANOVELLO, *I territori alpini. Notizie storico-topografiche*, in *Il Veneto nell'età romana*, II, a cura di G. CAVALIERI MANASSE, Verona 1987, p. 443. L. ALPAGO NOVELLO, *L'età romana nella provincia di Belluno*, Verona 1998, pp. 30-37. Molto si è discusso sull'esatto percorso di questa strada, che costituiva una diretta linea di penetrazione da Altino verso il cuore delle Alpi. A Cesiomaggiore la *Claudia Augusta* incontrava un'altra via che collegava Feltre a Belluno e da qui proseguiva lungo il Piave verso il Cadore.

<sup>2</sup> ADR. ALPAGO NOVELLO, *Monumenti altomedievali inediti nella Val Belluna*, in *AAAd VI* (1974), p. 525.

<sup>3</sup> G. CUSCITO, *Signaculum fidei. L'ambiente cristiano delle origini nell'Alto Adriatico: aspetti e problemi*, Trieste 2009. *Cromazio di Aquileia (388-408) al crocevia di genti e religioni*, a cura di S. PIUSSI, Milano 2008.



prima volta l'esistenza di una sede episcopale anche nei due centri di notevole densità abitativa e civile.

Non sono mancati studi sull'identità spirituale della cultura ecclesiastica aquileiese, caratterizzata da un programmato impegno di mediazione culturale tra fede cristiana e pensiero pagano,<sup>4</sup> né si è trascurato di capire quali riflessi culturali e mentali potesse rivelare l'inserimento di edifici di culto cristiani nella compagine urbana tardoantica.<sup>5</sup>

Tuttavia a evitare infondate aspettative di nuove e auspicabili conclusioni sulla diffusione del cristianesimo nel territorio della provincia ecclesiastica di Aquileia secondo itinerari geografici e ideali, con poli di attrazione e di smistamento verso più lontane contrade, giova ribadire l'amara constatazione del Paschini sostanzialmente ancora valida, sebbene riveduta e corretta alla luce di più recenti esplorazioni e di nuove metodologie: egli affermava infatti che, sul primo diffondersi del cristianesimo nel nostro ambiente, la storia è costretta ad accontentarsi di induzioni o a cercare quegli indizi che, per quanto generici, gettano qualche lume sull'oscurità.<sup>6</sup>

Anche il Menis è dell'avviso che il problema non si presenti di facile soluzione sia per la scarsità delle fonti disponibili sia per adesione acritica a tradizionali pregiudizi storiografici che hanno indotto gli storici a ritenere molto lenta e molto tarda l'evangelizzazione del territorio e la costituzione delle pievi rurali, abbassata intorno al sec. VIII. Anch'egli tuttavia riconosce che oggi "molte certezze precostituite sono cadute, qualche nuovo documento è stato rilevato e più affinati strumenti d'indagine ci permettono una migliore lettura delle stesse fonti già note".<sup>7</sup>

Ma, se mancano dati sicuri sulla più antica attività missionaria entro i confini della *Regio X* per l'età precostantiniana, non difettano le pie tradizioni, inquinate da notizie spesso inverosimili, a cui non ci si può riferire senza un rigoroso vaglio critico.

Così, fra tutte le leggende agiografiche diffuse nell'ambito dell'antica provincia ecclesiastica aquileiese, la più significativa è senza dubbio quella marciana, che attribuisce all'apostolato dell'evangelista Marco, inviato da S. Pietro, la fondazione della Chiesa di Aquileia. La fonte più antica di tale leggenda è costituita, com'è noto, da un passo di Paolo Diacono,<sup>8</sup> mentre la narrazione più articolata è contenuta nella *Passio* dei santi Ermacora e Fortunato, assegnata al sec. IX.<sup>9</sup>

Anche Trieste e il Friuli partecipano di questa leggenda, dal momento che il testo della *Passio* attribuiva al protovescovo Ermacora un'attività missionaria a largo raggio: *ad civitatem Tergestinam presbiterum et diaconum direxit et per alias civitates similiter faciebat*.

Questa non è rimasta senza echi neppure nella *Venetia*, come a *Patavium*, dove la probabile *inventio* del corpo di S. Prosdocimo nella basilica di S. Giustina fra il 1064 e il 1076 avrebbe

---

<sup>4</sup> G.C. MENIS, *La cultura teologica del clero aquileiese all'inizio del IV secolo*, in AAAd XXII (1982), pp. 463-527.

<sup>5</sup> S. TAVANO, *Orientamenti urbanistici e culturali nella cristianizzazione di Aquileia*, in *Studi forogiuliesi in onore di C.G. Mor*, Udine 1983, pp. 59-80.

<sup>6</sup> P. PASCHINI, *Storia del Friuli*, I, Udine 1934, p. 21.

<sup>7</sup> G.C. MENIS, *La diffusione del cristianesimo nel territorio friulano in epoca paleocristiana*, in AAAd VI (1974), p. 50. S. TRAMONTIN, *Origini cristiane*, in *Storia della cultura veneta*, I, Vicenza 1976, pp. 104-123. G. CUSCITO, *Il primo cristianesimo nella "Venetia et Histria". Indagini e ipotesi*, Udine 1986, p. 5.

<sup>8</sup> MGH, *Scriptores*, II, p. 261.

<sup>9</sup> P. CHIESA, *Passio Hermachorae et Fortunati*, in *Le Passioni dei martiri aquileiesi e istriani*, a cura di E. COLOMBI, Roma 2008, pp. 133-199.

prodotto una leggenda agiografica collegata in certo modo con quella aquileiese.<sup>10</sup> Una *Vita sancti Prosdocimi*, raccolta dal codice di Monselice della seconda metà del sec. XII e da altri posteriori,<sup>11</sup> si presenta falsamente scritta da un certo Massimo suo immediato successore e vuole che Prosdocimo, greco di origine, sia venuto a Roma con S. Pietro, con S. Marco e con S. Apollinare al tempo dell'imperatore Claudio (41-54); Pietro, inviati Marco ad Aquileia e Apollinare a Ravenna, avrebbe incaricato Prosdocimo, appena ventenne, dell'evangelizzazione di Padova. Convertita la città col suo re Vitaliano, istituita la gerarchia e innalzata una chiesa in onore della Sapienza Divina<sup>12</sup> come sede della nascente comunità cristiana, Prosdocimo avrebbe esteso la sua predicazione ad *Ateste, Vicetia, Feltria, Bellunum, Acelum, Opitergium, Trivisium* e ad *Altinum*.

Il documento dello pseudo-Massimo, pur traboccante di anacronismi e di luoghi comuni ricorrenti nelle più screditate leggende agiografiche, non ignora peraltro dati incontrovertibili, come la grandezza di *Patavium* tardoantica, ingenuamente indicata come città regale in termini comuni alla cultura del primo medioevo. Anche le città evangelizzate da Prosdocimo sono ricordate alla romana e secondo la realtà storico-geografica anteriore al sec. VI, mentre la sua predicazione presuppone la rete di strade che univa *Patavium* alle città venete: "tutto si può inventare, ma non un'antica realtà geografica" concludeva il Barzon, che, a differenza del Delehaye, del Lanzoni e del Mantese, rilevava nella *Vita* un fondo di verità collegato a tradizioni preesistenti, quantunque rigettasse episodi e aggiunte in evidente contrasto con la cronologia.<sup>13</sup> Recentemente anche Marco Perale ha creduto di dover segnalare, nel processo di cristianizzazione della Val Belluna, il doppio influsso padovano e aquileiese, che "corrisponde comunque bene a quelli che per l'attuale provincia di Belluno erano i naturali rapporti di scambio, economici e culturali, con i maggiori centri dell'epoca".<sup>14</sup>

Indipendentemente dalla discussa e anacronistica *Vita*, non è possibile più dubitare che Prosdocimo fosse onorato a Padova anche prima dell'invasione longobarda, da quando nel 1957 fu riscoperta entro la tomba del santo nell'oratorio voluto da Opilione la parte mediana di una fronte di sarcofago su cui egli è raffigurato a mezzo busto in aspetto giovanile con l'iscrizione *s(an)c(t)us Prosdocimus ep(iscopu)s et confess(or)*.<sup>15</sup> Poiché l'immagine e la scrittura sono da assegnarsi tra il V e il VI secolo, sembra ovvio concludere che allora la tradizione cultuale per S. Prosdocimo come vescovo nella prima fase dell'espansione cristiana a *Patavium* era ormai

---

<sup>10</sup> F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del sec. VII (an. 604)*, Faenza 1927, pp. 912-914.

<sup>11</sup> Per una buona edizione della *Vita sancti Prosdocimi*, che però ignora il codice di Monselice, cfr. H. DELEHAYE, in *Acta SS. Novembris*, III, Bruxelles 1910, pp. 350-359.

<sup>12</sup> C. GASPAROTTO, *La chiesa di S. Sofia di Padova: il sito e l'origine*, in "Bollettino del Museo civico di Padova" L (1961), pp. 95-123: i risultati dell'esplorazione archeologica e il sito della chiesa sarebbero favorevoli alla tesi di una fondazione paleocristiana-bizantina; esisterebbero quindi presupposti per ammettere l'esistenza di un oratorio paleocristiano del sec. IV in contrapposizione a un mitreo, l'uno e l'altro entro l'area della grande *domus* di età imperiale messa in luce dall'esplorazione archeologica sotto l'attuale basilica di S. Sofia.

<sup>13</sup> F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia...cit.*, p. 906. Ma A. BARZON, *S. Prosdocimo apostolo della Venetia Occidentale*, Padova 1949; ID., *Padova cristiana dalle origini all'anno 800*, Padova 1979<sup>2</sup>, pp. 210-212, 219.

<sup>14</sup> M. PERALE, *L'Alto Medioevo nella provincia di Belluno*, Verona 2001, pp. 13-16 e spec. 14.

<sup>15</sup> G. CUSCITO, *Opilione e le origini del culto martiriale a Padova*, in *Memoriam sanctorum venerantes. Miscellanea in onore di Mons. Victor Saxer*, Città del Vaticano 1992, pp. 163-181.

saldamente costituita.<sup>16</sup> In mancanza di sicuri dati cronologici, il suo apostolato va posto verosimilmente nella seconda metà del sec. III e va esteso alla *Venetia* occidentale – secondo la tradizione registrata nella *Vita* – proprio in quelle città obbligate a servirsi dell'emporio della lana di *Patavium*: non se ne spiegherebbe altrimenti il culto nelle Chiese di *Vicetia*, di *Acelum*, di *Altinum*, di *Feltria* e di *Tarvisium*, quando *Patavium* era quasi scomparsa dalla vita politica ed ecclesiastica.<sup>17</sup>

Ma, com'è noto, per i primordi dell'evangelizzazione della *Venetia* in età precostantiniana mancano sicuri riscontri al di fuori delle tradizioni agiografiche e martiriali, talora confermate da più tarde testimonianze archeologiche ed epigrafiche o letterarie. Le testimonianze archeologiche risultano fra le più antiche e le meno contestabili, anche se non sono sempre le più esplicite sulle figure dei martiri agli inizi del loro culto. Così, per un centro privilegiato come Aquileia, ancora una volta si profila il contributo risolutivo offerto dai monumenti per Crisogono e Proto e per i tre fratelli *Cantii*, gli uni e gli altri venerati come martiri; la qualifica di vescovo e di diacono per i primi due emerge solo in un secondo tempo dalle tarde liste episcopali, mentre su tale dato pesa il silenzio di una fonte di alta epoca come il *Martirologio Geronimiano*, compilato in area veneta tra V e VI secolo e perciò attento alle tradizioni aquileiesi.<sup>18</sup>

A differenza del *Geronimiano*, le liste episcopali di molte Chiese, a parte alcuni casi significativi, restano invece un documento modesto fintanto che rimane aperto il problema della formazione dei cataloghi medievali pervenutici e quello della critica delle fonti da essi utilizzate.<sup>19</sup> Tuttavia non bisogna dimenticare che dal sec. IV le presenze a varie assemblee sinodali e le sottoscrizioni ai rispettivi atti tramandano nomi di vescovi talvolta non altrimenti noti, colmando vuoti e lacune nelle liste di parecchie Chiese. E' il caso, per esempio, di Eliodoro, primo vescovo di Altino, presente al concilio antiariano di Aquileia del 381, dove nessun altro nome di vescovo, ad eccezione di quelli di *Altinum*, di *Tridentum*<sup>20</sup> e forse di *Patavium*,<sup>21</sup> è positivamente registrato per le Chiese della *Venetia et Histria*, e, per quanto ci interessa, è il caso di Marciano di Oderzo e di Fonteio di Feltre che, assieme ai confratelli della provincia ecclesiastica aquileiese, sottoscrissero gli atti del concilio

---

<sup>16</sup> P.L. ZOVATTO, *La pergula paleocristiana nel sacello di S. Prodocimo in Padova e il ritratto del Santo titolare*, in "Rivista di Archeologia Cristiana" XXXIV (1959), pp. 137-167.

<sup>17</sup> I. DANIELE, s.v. *Prodocimo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, col. 1189. Del resto a Feltre, città anche in seguito famosa per la produzione di lana e di tessuti di panno, è attestato da due iscrizioni il collegio dei *centonarii*, cui appartenevano i fabbricanti di panni grossolani e di coperte (*centones*); cfr. L. ALPAGO NOVELLO, *L'età romana...cit.*, p. 67. Per una lettura critica della tradizione sul primo impianto cristiano nel Bellunese, cfr. anche F. TAMIS, *La Chiesa bellunese dalle origini al secolo VII*, Belluno 1979; A. D'ALBERTO, *Fontejo vescovo scismatico di Feltre. Il suo credo ricapitolino e la sua lotta contro i Longobardi*, Feltre 1991, p. 23; N. TIEZZA, *Le Chiese di Belluno e di Feltre nelle principali vicende storiche di due millenni*, in *Diocesi di Belluno e Feltre*, a cura di N. TIEZZA, (Storia religiosa del Veneto, 7), Padova 1996, pp. 27-44.

<sup>18</sup> V. SAXER, *L'hagiographie ancienne d'Aquilée, À propos d'un livre récent*, in "Mélanges de l'École Française de Rome, moyen âge- temps modernes" 92 (1980), pp. 373-392 e spec. 383-387. G. CUSCITO, *Martiri cristiani ad Aquileia e in Istria: documenti archeologici e questioni agiografiche*, Udine 1992. *Studi sancanzianesi in memoria di M. Mirabella Roberti* (AAAd LVII), a cura di G. CUSCITO, Trieste 2004.

<sup>19</sup> G. CUSCITO, *Il primo cristianesimo...cit.*, pp. 17, 27-31.

<sup>20</sup> ID., *Il concilio di Aquileia (381) e le sue fonti*, in AAAd XXII (1982), p. 206.

<sup>21</sup> G. PREVEDELLO, *Ricupero di un antico vescovo di Padova: Giovino*, in "Studia Patavina. Rivista di Scienze religiose" XXVII (1981), pp. 131-136. G. CUSCITO, *Il primo cristianesimo...cit.*, p. 22.

scismatico convocato a Grado dal patriarca Elia nel 579 contro la condanna dei Tre Capitoli e per una difesa ad oltranza della fede calcedonese.<sup>22</sup>

Sembra dunque probabile che tutto il territorio tra Piave e Livenza fino all'interno della zona prealpina sia rimasto, anche negli anni immediatamente successivi all'occupazione longobarda della *Venetia*, sotto il controllo delle forze bizantine nel rispetto di definite aree d'influenza e in mancanza di blocchi chiusi, se la stessa sinodo di Grado (579) e quasi certamente anche quella di Marano (591)<sup>23</sup> fecero confluire in territorio bizantino vescovi di diocesi soggette alla giurisdizione longobarda. Si può dire piuttosto che divennero sempre più rare le possibilità di incontro fra i centri dell'interno e quelli della costa e che si andarono delineando sempre più delle direttrici di traffico da una parte lungo le lagune, dall'altra lungo le vie interne.<sup>24</sup>

Allora Oderzo, posta a nord dell'*Annia* e perciò in grado di assicurare il controllo della *Postumia*, costituiva un saliente bizantino nella *Venetia* che doveva insinuarsi ben addentro nella zona prealpina del Veneto fino forse a inglobare Feltre e Belluno, come sembrano attestare i ritrovamenti di oggetti e monete bizantine a Castelvint e la consolidata appartenenza di questa zona della Val Belluna (Lentiai, Mel, Trichiana) alla diocesi di Ceneda,<sup>25</sup> erede di quella di *Opitergium*.<sup>26</sup> La caduta di Oderzo per mano di Rotari (639)<sup>27</sup> è il momento conclusivo di una

---

<sup>22</sup> ID., *La fede calcedonese e i concili di Grado (579) e di Marano (591)*, in AAAd XVII (1980), pp. 229-230: in quell'occasione, Fonteio si fece rappresentare dal presbitero Lorenzo, mentre non risultano tra i sottoscrittori i vescovi di Belluno, di Treviso e di Vicenza. Secondo A. CAMBRUZZI (*Storia di Feltre*, I, Feltre 1873, p. 103), seguito da L. ALPAGO NOVELLO FERRERIO (*Bizantini e Longobardi nella Val Belluna*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" XLVI, 1975, pp. 65-66), tale assenza sarebbe dovuta ai buoni rapporti stabiliti con gli invasori longobardi. E' da osservare però che questo fatto avrebbe dovuto favorire anziché impedire la partecipazione di quei vescovi al concilio gradese, che fu tendenzialmente antibizantino e antiromano, come risulta dal nucleo originale e autentico degli Atti sinodali isolato dal Cessi; solo i progressivi inquinamenti a cui gli Atti andarono soggetti ne rilevano la finalità antilongobarda; cfr. G. CUSCITO, *La fede calcedonese...cit.*, pp. 213-214, 225-230. A. D'ALBERTO (*Fontejo vescovo scismatico...cit.*, pp. 65-69), pur addebitando l'orientamento antilongobardo dei padri sinodali alle falsificazioni e alle interpolazioni del documento, riteneva che la partecipazione di Fonteio non potesse non aver avuto un significato ostile ai Longobardi.

<sup>23</sup> G. CUSCITO, *La fede calcedonese...cit.*, p. 223; ID., *Aquileia e Bisanzio nella controversia Tre Capitoli*, in AAAd XII (1977), pp. 239-243.

<sup>24</sup> L. BOSIO – G. ROSADA, *Le presenze insediative nell'arco dell'Alto Adriatico dall'epoca romana alla nascita di Venezia*, in *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, pp. 542-544.

<sup>25</sup> La fondazione della diocesi di Ceneda in una parte dello smembrato agro opitergino dopo l'insediamento longobardo va posta nel quadro di provvisorietà e di tarda organizzazione delle strutture ecclesiastiche in questa parte della *Venetia*. Si può notare che, nella *Vita S. Martini* (IV, 540 ss., in PL 88, col. 425: *Per Cenetam gradiens et amicos Duplavenenses / qua natale solum est mihi sanguine sede parentum...*), Venanzio Fortunato, mentre manda a salutare altri vescovi, come Paolo di Aquileia e Felice di Treviso, o intende onorare tombe di martiri venerati, per Ceneda non accenna né a vescovi né a santi: non è un argomento di per sé decisivo, ma anche questo silenzio lascia intendere che qui, al tempo del poeta, non fosse ancora istituita una diocesi, sebbene non vi manchino testimonianze di cultura materiale distribuite tra il Museo del Cenedese e il Lapidario della cattedrale, l'antica *basilica sanctae Mariae* ormai perduta, in grado di attestare l'esistenza di una chiesa battesimale almeno dal VI secolo; cfr. S. TRAMONTIN, *Le origini del cristianesimo nel Veneto e gli inizi della diocesi di Ceneda*, in *Le origini del cristianesimo tra Piave e Livenza da Roma a Carlo Magno*, Vittorio Veneto 1983, pp. 21-41 e spec. 34. G. CUSCITO, *Testimonianze archeologiche monumentali del cristianesimo antico fino al secolo X*, *ibid.*, pp. 82, 85-86; ID., *Il culto di San Tiziano e le origini della diocesi di Ceneda: a proposito di un recente libro*, Pieve di Soligo 1997, pp. 10-11, 16-19; ID., *Il culto di sant'Augusta e le origini cristiane a Ceneda*, in "Sanctorum" VI (2009), pp. 196-200.

<sup>26</sup> G.P. BOGNETTI, *Natura, politica e religioni nelle origini di Venezia*, in *Le origini di Venezia*, Firenze 1964, p. 18. L. ALPAGO NOVELLO, *Bizantini e Longobardi...cit.*, pp. 55-68 e spec. 55.

situazione militare e politica che si era andata maturando negli anni precedenti e che vede ora una separazione netta tra la *Venetia* interna in possesso dei Longobardi e la *Venetia maritima* soggetta ai Bizantini, ponendo fine a tutti quei rapporti bilaterali di traffico tra la costa e l'interno della regione.

Quanto all'organizzazione ecclesiastica del territorio in questo tormentato periodo di lotte e di mutamenti politici, le conclusioni degli studiosi non sempre concordano anche per la scarsità di notizie sicure tra il VI e il IX secolo. Talvolta sono preziosi documenti letterari o prese di posizione dei vescovi suffraganei di Aquileia contro Roma ad ampliare il panorama delle nostre conoscenze al riguardo. Così il primo vescovo noto di Treviso è quel Felice, che, secondo il racconto di Paolo Diacono, andò incontro al re Alboino sul Piave; in precedenza lo stesso Felice era stato compagno di viaggio di Venanzio Fortunato e con lui fu guarito da un male agli occhi per intercessione di S. Martino di Tours.<sup>28</sup> Al di là di indizi bisognosi di appoggi,<sup>29</sup> possiamo dire con sicurezza che Lorenzo di Belluno, Oronzio di Vicenza e Agnello di Asolo, oltre al già ricordato Fonteio di Feltre, risultano i primi vescovi noti delle rispettive città grazie alle sottoscrizioni di una nota supplica

---

L. BOSIO – G. ROSADA, *Le presenze insediative...cit.*, pp. 542-543. Ma secondo N. TIEZZA (*Le Chiese di Belluno e di Feltre...cit.*, pp. 35-36), lo Zumellese (Mel, Lentiai, Trichiana) sarebbe passato al vescovo conte di Ceneda solo dal sec. X. Sulla stessa linea, ma con qualche precisazione ulteriore, C. COMEL, *Le pievi di Lentiai, Mel e Trichiana: scorci di vita religiosa nell'alta diocesi di Ceneda agli inizi del Cinquecento*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" LXVIII/301 (1997), pp. 215-217.

<sup>27</sup> PAUL. DIAC., *Historia Langobardorum*, IV, 38: *Opitergium quoque...expugnavit et diruit.*

<sup>28</sup> PAUL. DIAC., *Hist. Langob.* II, 12. VENANT. FORT., *Vita S. Martini*, IV, 665-667, in PL 88, col. 425. F. LANZONI, *Le diocesi...cit.*, p. 903. A. SARTORETTO, *Cronotassi dei vescovi di Treviso (569-1564)*, num. speciale del "Bollettino Diocesano di Treviso", Treviso 1969, pp. 17-18.

<sup>29</sup> Così non è certo se il Felice ricordato da S. Atanasio nella sua *Apologia* contro gli ariani appartenesse a Belluno, come voleva F. SAVIO, *Una lista di vescovi italiani presso S. Atanasio*, in "Archivio Storico Lombardo" XXIX (1902), pp. 240-241, seguito da F. TAMIS, *La Chiesa bellunese...cit.*, pp. 40-43. Secondo il LANZONI (*Le diocesi...cit.*, p. 906), pare che il Felice atanasiano "si trovasse nella Regione X, quantunque non sia certo che appartenesse a Belluno". Sulla stessa linea N. TIEZZA, *Le Chiese di Belluno e di Feltre...cit.*, p. 41. Di un Felice II, amico di Venanzio Fortunato e con lui prodigiosamente guarito agli occhi per intercessione di S. Martino, parlano gli storici bellunesi, confondendolo con Felice di Treviso; il TAMIS (*La Chiesa...cit.*, pp. 49-51) però non esclude l'esistenza di un Felice di Belluno, anche lui miracolato per intercessione di S. Martino: a favore della tradizione bellunese militerebbe "la sepoltura di Valdenere con l'iscrizione sulla pietra, che ci assicura dell'esistenza di un vescovo nostro di nome Felice, e la dedicazione della cattedrale a san Martino, dichiarato patrono della città e diocesi". Il PERALE (*L'Alto Medioevo...cit.*, pp. 35-36) inclina a ritenere che "si trattasse della stessa persona, un vescovo cattolico...fuggito o esiliato dalla sua sede originaria trevisana da parte dei Longobardi ariani (che pure inizialmente gli si erano dimostrati favorevoli) e ritiratosi, magari con una reggenza anche della diocesi cattolica di Belluno rimasta senza titolare, alla periferia settentrionale del territorio bellunese, dove morì e venne sepolto". Di lui resterebbe come testimonianza coeva il coperchio a baule del sarcofago trovato appunto a Valdenere presso Libano nel 1762, dove il vescovo si sarebbe rifugiato per sfuggire ai pericoli bellici e alle persecuzioni degli ariani; il sarcofago, ora disperso, è noto attraverso una chiara incisione in rame di F. Monaco (metà del sec. XVIII) e reca la scritta *Felix ep(iscopu)s*. Ma, pur ammettendo che "sia difficile capire i rapporti che intercorrevano in questi territori tra Longobardi e Bizantini", mi pare meno probabile l'ipotesi che l'assenza di questo Felice al concilio di Grado del 579 sia dovuta a una buona intesa con i Longobardi, cui Belluno, come Treviso, si sarebbe arresa senza resistenza; cfr. L. ALPAGO NOVELLO FERRERIO, *Bizantini e Longobardi...cit.*, pp. 64-66, e N. TIEZZA, *Le Chiese di Belluno e di Feltre...cit.*, pp. 41-42, 45. Sul sarcofago di Valdenere cfr. anche *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille*, a cura di S. LUSUARDI SIENA, in *Il Veneto Nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, Verona 1989, p. 286 (la scheda è firmata S. Lusuardi Siena).

all'imperatore Maurizio (591) per la questione dei Tre Capitoli e alla successiva testimonianza di Paolo Diacono.<sup>30</sup>

Si tratta di un documento sottoscritto da dieci vescovi delle terre invase decisi a eludere l'intimazione di Gregorio Magno che, in conformità dell'ordine imperiale, aveva convocato a Roma (*ad beati Petri apostoli limina*) i dissidenti per definire la vertenza tricapolina; il tenore della supplica è della massima importanza storica anche perché ci introduce nel mondo psicologico di quell'episcopato scismatico, svelandoci la piattaforma su cui era impiantata l'opposizione di quei vescovi, la loro mentalità e il loro modo di vedere e di giudicare i fatti.<sup>31</sup> A noi però il documento qui interessa per dimostrare che i titolari di Belluno e di Feltre, assieme agli altri otto firmatari, si dichiaravano suffraganei di Aquileia e, nonostante tutto, fedeli alla *sancta res publica* (cioè all'impero), sotto la quale un tempo (*olim*) erano vissuti tranquilli e alla quale, con l'aiuto di Dio, bramavano ritornare.<sup>32</sup> Non è mancato chi ha ritenuto di rilevare quell'avverbio *olim* a testimonianza del fatto che da tempo, rispetto al 591, i Longobardi dovevano aver invaso il territorio di Belluno e di Feltre,<sup>33</sup> contrariamente all'ipotesi di una più tarda occupazione, successiva alla caduta di Oderzo (639).<sup>34</sup>

Talvolta, per sedi prive di punti di riferimento letterari, sono ancora le testimonianze archeologiche a soccorrerci. Per il territorio qui in esame, la tradizione vuole che la prima cattedrale di Feltre sia stata costruita da S. Prosdocimo sulle rovine di un antico tempio di Apollo:<sup>35</sup> era ritenuta una possibile conferma il fatto che il Duomo, dedicato a S. Pietro, non fosse esattamente orientato, ma seguisse l'allineamento un po' obliquo del preesistente decumano romano scoperto in corrispondenza dell'attuale navata settentrionale. Inoltre il ritrovamento (1976), presso la facciata della chiesa, di una grande statua marmorea acefala di Esculapio (il cui culto è spesso affiancato a quello del padre Apollo)<sup>36</sup> e dell'ara con due conche separate per i sacrifici sembrava attestare la sacralità pagana del luogo e la duplicità del culto<sup>37</sup> fino alla recente ipotesi di Marisa Rigoni, incline

---

<sup>30</sup> MGH, *Epistolae*, I, pp. 17-21. PAUL. DIAC., *Hist. Langob.*, III, 26. G. CUSCITO, *Aquileia e Bisanzio...cit.*, pp. 231-262 e spec. 262; ID., *La fede calcedonese...cit.*, pp. 222-225. N. TIEZZA, *Le Chiese di Belluno e di Feltre...cit.*, pp. 51-52.

<sup>31</sup> G. CUSCITO, *Aquileia e Bisanzio...cit.*, pp. 231-262; ID., *Fede e politica ad Aquileia. Dibattito teologico e centri di potere (secoli IV-VI)*, Udine 1987, pp. 126-128.

<sup>32</sup> MGH, *Epistolae*, I, p. 18: *Deinde nec oblitus sumus sanctam rem publicam vestram, sub qua olim quieti viximus, et adiuvante Domino redire totis viribus festinamus.*

<sup>33</sup> A. D'ALBERTO, *Fontejo vescovo scismatico...cit.*, p. 28. M. PERALE, *L'Alto Medioevo...cit.*, p. 52.

<sup>34</sup> G.P. BOGNETTI, *Natura, politica e religioni...cit.* p. 18. L. BOSIO – G. ROSADA, *Le presenze insediative...cit.*, pp. 542-543

<sup>35</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Notizie sulla cattedrale di Feltre prima del 1510 e in particolare sulla restaurata cripta*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" XI (1939), pp. 1113-1122; ID., *Ritrovamenti archeologici in Feltre, ibid.*, XXXIV (1963), p. 114; XXXV (1964), p. 21. L'assenza di dati sull'impianto urbano romano e tardo antico di Feltre, già lamentata dalla Cantino Wataghin nel 1989, ha indotto M. PERALE (*L'Alto Medioevo...cit.*, p. 14) a supporre un'eventuale localizzazione della cattedrale feltrina al di fuori delle mura cittadine, sull'estensione urbanistica ai piedi del colle delle Capre, così da poter forse giustificare un'alta cronologia (età precostantiniana) del primo impianto cristiano, secondo la tendenza di una tradizione incontrollata.

<sup>36</sup> P. ZANOVELLO, *I territori alpini...cit.*, p. 445: da Castellavazzo provengono alcune iscrizioni di carattere onorario e votivo, che attestano la grande diffusione dei culti a Giove e a Esculapio nel territorio bellunese (CIL V, 2034-2038).

<sup>37</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ricerca degli assi della basilica paleocristiana e dei due primi battisteri di Feltre*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" LI (1980), p. 103. L. ALPAGO NOVELLO, *L'età*



a ritenere la statua destinata alla ricca sede (*schola*) di alcune associazioni professionali riconosciuta nei grandi ambienti scavati a ovest del battistero e messi in relazione con i *dendrophori*, i *fabri* e i *centonarii* ricordati su due iscrizioni trovate nei pressi:<sup>38</sup> la prima si legge sulla base per statua onoraria di *C. Firmius Rufinus* (CIL V, 2071) rinvenuta nel sec. XV<sup>39</sup> e la seconda sul cippo di *Hostilius Flamininus* (ILS 9420) datato al 323, venuto in luce nel 1906.<sup>40</sup>

In assenza di uno scavo sistematico sotto l'attuale chiesa di S. Pietro, forma e dimensioni di una basilica primitiva sono molto ipotetiche, tuttavia Alberto Alpago Novello supponeva di poter riferire a un'aula paleocristiana resti murari, frammenti architettonici e lacerti di un pavimento musivo bicromo a grosse tessere, riconosciuto al di sotto della cripta romanica e al di sopra di un più antico pavimento in cocciopesto.<sup>41</sup> Un'antica auletta absidata è stata riconosciuta anche nell'attuale battistero di S. Lorenzo, prossimo al lato nordorientale del Duomo, dove nel 1617, "cavandosi le tante sepolture", fu trovato "un pavimento di lyostrato", interpretato da Alberto Alpago Novello come "intarsio o mosaico di marmi".<sup>42</sup>

Durante le campagne di scavo condotte fra il 1970 e il 1976 da Paola Lopreato nella piazza antistante la cattedrale, riedificata *in situ* dopo la devastazione da parte delle truppe di Massimiliano nel 1510,<sup>43</sup> furono messi in luce i resti di un battistero, già attribuito a un periodo tra V e VI secolo, precedente di molto l'episcopato di Fonteio:<sup>44</sup> la presenza del battistero davanti alla facciata della chiesa con l'ingresso ad est confermava infatti l'ipotesi di un complesso episcopale

---

*romana...cit.*, p. 89, 139: la statua (alta m 2,10), rinvenuta nel 1974 a pochi metri dallo spigolo sud della facciata del Duomo, giaceva abbattuta, priva di testa, del braccio e del piede destri e di altre parti. Nel 1976 si recuperarono nel terreno circostante più di 200 minuti frammenti della fronte, del naso, dell'ascella e del braccio, riccioli dei capelli e della barba e quasi tutta la base con buona parte delle spire di un grosso serpente avvolte attorno a un tronchetto. Secondo l'A., la statua del dio, databile al sec. II d.C., sarebbe stata "probabilmente abbattuta e mutilata con accanimento all'età di Teodosio", quando, proclamato il cristianesimo religione di stato, furono proibiti i culti pagani: il che potrebbe essere indizio di un'occupazione cristiana del sito in epoca alta.

<sup>38</sup> M. RIGONI, *Feltre*, in *Il Veneto nell'età romana cit.*, pp. 449-452; EAD., *Area archeologica sottostante la Piazza del Duomo di Feltre*, pieghevole a cura della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, Padova 1995.

<sup>39</sup> L. ALPAGO NOVELLO, *L'età romana...cit.*, p. 66, scheda 102

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 100-101, scheda 173.

<sup>41</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Notizie sulla cattedrale...cit.*, p. 1118. L. ALPAGO NOVELLO, *L'età romana...cit.*, p. 139; EAD., *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000*, Foglio 22 (*Feltre*), a cura della Soprintendenza Archeologica del Veneto, ms. inedito del 1980, c. 114. *Le tracce materiali del Cristianesimo...cit.*, pp. 288-289 (la scheda è di M. Sannazaro con un rimando ad Adr. Alpago Novello che non corrisponde). P. RUGO, *Paganesimo e cristianesimo nei ritrovamenti archeologici feltrini*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" LXIII/280 (1992), p. 179.

<sup>42</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ritrovamenti archeologici...cit.*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" XXXIV (1963), p. 116, n. 11. *Le tracce materiali del Cristianesimo...cit.*, p. 289 (la scheda è di M. Sannazaro con un rimando ad Adr. Alpago Novello che non corrisponde). R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle tre Venezie anteriori al Mille*, Padova 1987, p. 72.

<sup>43</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ricerca degli assi...cit.*, p. 105.

<sup>44</sup> P. LOPREATO, *Feltre*, in "Aquileia Nostra" XLVII (1976), col. 254; EAD., *Gli scavi del Duomo*, in "El Campanon. Rassegna trimestrale di Feltre e del suo territorio a cura della Famiglia Feltrina" XI/30 (1977)pp. 21-22. ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ricerca degli assi...cit.*, p. 103. R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle tre Venezie...cit.*, p. 70. A. D'ALBERTO, *Fontejo vescovo scismatico...cit.*, p. 54. N. TIEZZA, *Le Chiese di Belluno e di Feltre...cit.*, p. 42.

paleocristiano, secondo una tipologia ben nota nell'Italia settentrionale e nell'area altoadriatica.<sup>45</sup> Il battistero ha pianta a due anelli concentrici con soglia d'ingresso a oriente,<sup>46</sup> leggermente decentrata rispetto all'asse dell'abside a ferro di cavallo a ovest; restano tracce dei sette pilastri impostati sull'anello interno, un tempo reggenti la copertura centrale e la volta dell'ambulacro: tre sono ancora visibili *in situ*, mentre degli altri quattro rimangono i plinti o le impronte nella malta di saldatura. La circonferenza interna dell'anello reggente i pilastri è di m 17,80 e il vano centrale ha un diametro di m 5,70; al centro era posta una vasca di forma ottagonale irregolare per il battesimo a immersione, già riconosciuta nel 1926, quando furono rimosse le lastre di rivestimento in marmo greco successivamente disperse.<sup>47</sup>

L'avvio dei lavori per la valorizzazione e la fruizione del complesso indusse a riprendere lo scavo nel 1983. Tali interventi consentirono l'indagine stratigrafica della sequenza archeologica con verifica sulle strutture già messe in luce anche in rapporto alla loro cronologia. Sull'area si attesta una continuità insediativa con progressivo innalzamento delle quote d'uso: così la zona, già destinata a un ruolo di tipo residenziale-commerciale con abitazioni di buon livello, (pavimenti musivi, intonaci affrescati, sistema di riscaldamento a ipocausto) trovate a m 2,80 sotto il sagrato del Duomo, risulta successivamente occupata dalle fondazioni del battistero e da una grande costruzione forse connessa col più antico complesso episcopale e orientativamente datata tra l'VIII e il IX secolo.

Su questa struttura con orientamento obliquo rispetto all'impianto romano sarebbe stato impostato il battistero, come ultimamente è parso di capire in base a due tratti murari che vi affiorano nella zona centrale sotto la quota del piano pavimentale, sebbene, nello scavo degli anni Settanta, si fosse constatato che le fondazioni dell'edificio altomedievale sormontavano quelle del battistero.<sup>48</sup> Pertanto considerazioni stratigrafiche divergenti da quelle della Lopreato, generalmente fin qui

---

<sup>45</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ricerca degli assi...*cit., p. 106: l'A. ricordava l'impianto di Aquileia. ADR. ALPAGO NOVELLO, *Monumenti altomedioevali ...*cit., p. 527.

<sup>46</sup> La soglia si trova a poco più di un metro di profondità rispetto a quella del Duomo attuale.

<sup>47</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Notizie sulla cattedrale...*cit., pp. 1118-1119, con fotografia; ID., *Ritrovamenti archeologici...*cit., in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" XXXIV (1963), p. 123; XXXV (1964), pp. 20-22; ID., *Ricerca degli assi...*cit., pp. 103-106. ADR. ALPAGO NOVELLO, *Monumenti altomedioevali inediti...*cit., pp. 525-529. P. LOPREATO, *Feltre*, in "Aquileia Nostra" XLVII (1976), col. 254: l'A. segnala la caratteristica pianta a due anelli concentrici con le tracce dei sette pilastri sull'anello interno, mentre ALB. ALPAGO NOVELLO (*Ricerca degli assi...*cit., p. 106, n. 4 e fig. 2), ne rilevava otto.

<sup>48</sup> P. LOPREATO, *Feltre* cit., col. 254: "Alcuni saggi nell'ambulacro hanno rivelato due muri paralleli altomedioevali, trasversali all'anello interno, con andamento N-O / S-E, appartenenti ad un edificio impostato in parte sopra il Battistero quando questi era già andato distrutto"; EAD., *Gli scavi del Duomo* cit., p. 22: "Sopra il Battistero fu costruito poi un complesso altomedioevale molto allungato di cui si è individuato un vano rettangolare che sormonta il battistero, che piega poi in direzione Ovest invadendo l'area dei sottostanti ambienti romani". Per l'A., dunque, l'impianto battesimale con "l'interessantissima pianta a due anelli concentrici di derivazione costantiniana" da attribuire al sec. V sarebbe andato distrutto "in epoca altomedioevale, come attestato dalle rilevanti tracce d'incendio e dai numerosi frammenti di ceramica d'impasto bruno decorati a "pettine", frammisti al bruciato". Lettura analoga ne dava nel 1980 L. ALPAGO NOVELLO FERRERIO, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000, foglio 22 - Feltre*, f. 120, mai pubblicata, e la stessa situazione confermano i rilievi gentilmente forniti dall'arch. Ferruccio Franzoia, che seguiva i lavori al tempo della Lopreato. Purtroppo, dopo tanti interventi, lo stato dello scavo non consente più di verificarne tale lettura. P. RUGO (*Paganesimo e cristianesimo...*cit., p. 180) segnalava "due graffiti sull'intonaco del battistero", databili tra la fine del sec. V e l'inizio dell'VIII "per l'altezza diseguale delle lettere e la mancanza di ornamentazione degli apici".

accolte,<sup>49</sup> e caratteristiche costruttive hanno indotto ora la Rigoni a collocare cronologicamente il battistero feltrino in piena età medievale, tra l'XI e il XII secolo, anche per supposte suggestioni provenienti dal Santo Sepolcro di Gerusalemme.<sup>50</sup>

Tale interpretazione dello scavo però non manca di sollevare dubbi e riserve rispetto alle osservazioni dei primi investigatori e in presenza di una piscina scavata nel pavimento per il battesimo a immersione, oltre a porre problemi anche in ordine all'organizzazione dello spazio sacro in età paleocristiana. Ma, se queste conclusioni dovessero trovare conferma, non resta che attendere fiduciosamente la scoperta del battistero e della basilica officiati dal vescovo Fonteio nella seconda metà del sec. VI e quasi certamente anche da qualcuno prima di lui, di cui si è perduta memoria.<sup>51</sup> Per ora ci soccorrono le ipotesi di Alberto Alpago Novello, incline a supporre l'originaria cattedrale paleocristiana sotto l'odierna navata centrale in margine al preesistente decumano, che è in parte obliterato dal battistero, disassato rispetto alla chiesa.<sup>52</sup>

Quanto alla cattedrale di Belluno, ricordata nel 1144 come basilica *Sancti Martini*,<sup>53</sup> Alberto e Adriano Alpago Novello ritenevano che essa potesse risalire, come quella di Feltre, "ai primi tempi della cristianità", anche perché sorge non lontana dal luogo del foro romano con orientamento canonico, rovesciato appena tra il XV e il XVI secolo.<sup>54</sup> Tuttavia nessuna documentazione è sopravvissuta della sua forma più antica né sono state avviate ricerche in tal senso, come lamentavano i due autori.

Tra gli insediamenti religiosi della diocesi feltrina, è giustamente segnalata l'antica pieve dei santi Pietro e Paolo di Lamòn, la cui importanza storica è legata alla possibilità che alla sua dotazione liturgica appartenga il noto calice argenteo dono del diacono *Ursus*, già riferito dal de Rossi al sec. VI.<sup>55</sup> Si tratta forse del più antico vaso eucaristico, usato per contenere il vino nel rito della comunione *sub utraque*, che ancora si conservi nel mondo occidentale, vicino per epoca e per forme a quello trovato lungo l'Oronte in Siria, ora a Parigi. Il calice di Lamòn, ultimamente esposto

---

<sup>49</sup> G. CUSCITO, *Il primo cristianesimo...cit.*, pp. 35-36. P. TESTINI, G. CANTINO WATAGHIN, L. PANI ERMINI, *La cattedrale in Italia*, in *Actes du XI<sup>e</sup> Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Rome 1989, pp. 195-196 (la scheda è di G. Cantino Wataghin): "Ogni conclusione è dunque prematura, in assenza dei dati dello scavo, che attende ancora la pubblicazione".

<sup>50</sup> M. RIGONI, *Area archeologica...cit.* Stupisce tuttavia il fatto che manchi una sequenza archeologica fra la strada basolata romana a nord e le fondazioni dell'impianto battesimale, "nato sopra circa mezzo metro di macerie"; cfr. ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ricerca degli assi...cit.*, p. 105, e L. ALPAGO NOVELLO, *L'età romana...cit.*, fig. a p. 125..

<sup>51</sup> Che Fonteio non sia stato il primo vescovo di Feltre, come Lorenzo di Belluno, lo si deduce dall'accenno ai loro *venerandi decessores* nella citata supplica all'imperatore Maurizio del 591; cfr. A. D'ALBERTO, *Fontejo vescovo scismatico...cit.*, p. 53.

<sup>52</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ricerca degli assi ...cit.*, p. 105 e fig. 2; per questo l'A. riteneva il battistero "alquanto posteriore alla primitiva basilica".

<sup>53</sup> La cattedrale di Belluno, che la tradizione vuole dedicata a S. Martino dal supposto vescovo Felice da lui miracolato, è già ricordata con questo titolo in documenti dell'Alto Medioevo; cfr. F. TAMIS, *La Chiesa bellunese...cit.*, p. 49. La tradizione, che rinvia al vescovo Felice per la metà del sec. VI, è ricordata anche da L. ALPAGO NOVELLO FERRERIO, *Bizantini e Longobardi...cit.*, p. 65.

<sup>54</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Ricerca degli assi ...cit.*, p. 105 e n. 2. ADR. ALPAGO NOVELLO, *Monumenti altomedioevali ...cit.*, pp. 526-527. L. ALPAGO NOVELLO, *L'età romana...cit.*, p. 117: il ritrovamento di significativi elementi architettonici in piazza Duomo "induce a credere che il Foro non fosse lontano".

<sup>55</sup> G.B. DE ROSSI, *Calice d'argento dedicato ai SS. Pietro e Paolo*, in "Buletino di Archeologia Cristiana" s. III, III (1878), pp. 159-162, e tav. XII..

nel neoistituito Museo Diocesano di Feltre, ha la forma semplice e armoniosa di una coppa;<sup>56</sup> l'ampio cratere si raccorda elegantemente, tramite semplici sagome e una rigonfiatura, al piede, simile a una campanula rovesciata. Tra le poche, essenziali decorazioni spicca la larga fascia dal bordo sagomato, ove si legge l'epigrafe dedicatoria incisa in limpide lettere capitali, ancora parzialmente rilevate dall'antica niellatura che le riempiva: *de donis dei Ursus diaconus sancto Petro et sancto Paulo optulit*.<sup>57</sup>

Questione ancora dibattuta rimane quella della provenienza dell'insigne cimelio, recuperato nel 1836 in un anfratto roccioso del territorio di Lamòn, lungo la via Claudia Augusta. Le popolazioni locali hanno istintivamente creduto che il calice fosse appartenuto alla chiesa plebanale di Lamòn, dedicata proprio ai santi Pietro e Paolo, distante km 8 da quel nascondiglio, o alla cattedrale di Feltre, dedicata a S. Pietro.<sup>58</sup>

Il Fiocco invece credeva di dover escludere l'appartenenza del calice alla vicina pieve in considerazione del fatto che il diacono offerente, *Ursus*, doveva avere la propria sede soltanto in un centro episcopale. Quanto alla cronologia, egli metteva in discussione le affinità rilevate dal de Rossi fra l'epigrafe del calice e quella del *missorium* di Geilamiro, re dei Vandali, scoperto nelle rovine del vicino castello di Artèn,<sup>59</sup> dove la grafia è molto più incerta; maggiori affinità invece egli stabiliva con l'iscrizione sulla patena di Canoscio, così da anticipare la datazione del calice al sec. V. Lo stesso autore infine lo considerava un vaso eucaristico "erratico", portato lassù probabilmente in seguito all'invasione longobarda del 568, secondo l'itinerario seguito anche dal tesoro di Artèn (patera, coppetta e *missorium* di Geilamiro), appartenuto di certo a un condottiero bizantino come confermerebbe l'ulteriore ritrovamento di Castelvint (patera e monete bizantine), presso Mel a km 16 da Belluno.<sup>60</sup>

Per il sec. V propendeva anche il Lipinsky, che inclinava a ritenere il calice uscito da una bottega aquileiese.<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> Il peso del calice è di gr. 342 e la grande coppa ha la capacità di un litro; cfr. M. GAGGIA, *Tracce di romanità in S. Donato di Lamòn*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" VI/31 (1934), pp.486-487, n. 1.

<sup>57</sup> A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *L'esatta lettura della "patena" di Canoscio. Considerazioni sulla formula "de donis Dei*, in "Epigraphica" III (1941), pp. 277-283: ID., *Ancora intorno alla iscrizione della "patena" di Camoscio*, *ibid.* IV (1942), pp. 163-164.

<sup>58</sup> G. CUSCITO, *L'argenteria paleocristiana nella valle del Po*, in AAAd IV (1973), pp. 314-317.

<sup>59</sup> M.C. CALVI; *I tesori bizantini*, in *Da Aquileia a Venezia...cit.*, pp. 491-492: il *missorium* di Geilamiro fu scoperto nel 1875 assieme a un altro piatto d'argento, entrambi in seguito acquistati dalla Bibliothèque Nationale di Parigi. Il piatto di Geilamiro, che reca l'iscrizione *Geilamir rex Vandalorum et Alanorum*, fornisce una preziosa indicazione sulle circostanze storiche che devono aver portato qui questi oggetti, quando si consideri la sconfitta subita da Geilamiro per mano di Belisario presso Cartagine nel 533 e la successiva spedizione di Narsete in Italia nel 552; l'A. ritiene che i "tesoretti" di Artèn e di Castelvint, probabile bottino di guerra degli stessi comandanti dei presidi bizantini, o doni di Narsete, siano stati nascosti all'approssimarsi del nemico longobardo "temendo una prevedibile sconfitta ricordata forse tuttora dal nome stesso di Castelvint"; l'occultamento sarebbe avvenuto attorno al 570, quando la Calvi pone l'occupazione longobarda di Feltre e Belluno, scostandosi dalla linea di Bognetti, di Bosio e Rosada.

<sup>60</sup> G. FIOCCO, *Ultime voci della via altinate*, in *Anthemion. Scritti di Archeologia e di Antichità classiche in onore di Carlo Anti*, Venezia 1954, pp. 6-7. M.C. CALVI, *I tesori bizantini...cit.*, pp. 491-505: Castelvint, romantico rudere dominante la Val Maòr, ci ha reso nel 1937 alcune monete (un *folles* di Giustiniano della zecca di Cizico del 545-546 e un *tremisse*, coniato dai Goti a Ravenna tra il 555 e il 565) e un piatto d'argento con scena mitologica, ora al Museo Nazionale Archeologico di Venezia.

<sup>61</sup> A. LIPINSKY, *Ori, argenti, gioielli del mondo tardo romano*, in *XII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1965, pp. 431-432; ID., *L'arte orafa bizantina nell'Italia meridionale e nelle isole. Gli*

A riaprire la discussione con nuove proposte fu Alberto Alpago Novello. In primo luogo egli riteneva più probabile che il calice fosse stato nascosto da un fuggiasco in prossimità della propria chiesa, anziché portato in rischioso viaggio: chi nascose il calice infatti doveva nutrire la speranza di poterlo recuperare; la scelta del nascondiglio poi rivelerebbe una conoscenza topografica del territorio propria di chi vi abita; infine non sarebbe necessario pensare che il diacono *Ursus* appartenesse alla chiesa plebanale di Lamòn, di cui peraltro resta da dimostrare l'alta antichità: egli infatti avrebbe potuto ricoprire tale ufficio nella vicina cattedrale di Feltre, quantunque non sia noto un nome di vescovo anteriore a Fonteio.<sup>62</sup>

Su questa linea si pone la Lusuardi Siena, convinta che, per le forme, per i caratteri paleografici dell'iscrizione dedicatoria e forse per l'occasione dell'occultamento, il calice sia da assegnare all'epoca goto-bizantina<sup>63</sup> e da inserire nella serie dei tesori liturgici rappresentati dai rinvenimenti di Canoscio e di Galognano, inquadrabili tra la fine del sec. V e i primi decenni del VI.<sup>64</sup> Essa poi non esclude che il calice possa essere stato un donativo del diacono *Ursus* alla chiesa di cui era forse custode, tanto più che la cronologia proposta si accorderebbe anche con la supposta collocazione castrense della chiesa battesimale di Lamòn<sup>65</sup> "della cui origine antica potrebbe essere una spia l'abside esternamente pentagonale".<sup>66</sup>

Ma al di là delle tracce fin qui riconosciute nei due municipi di Feltre e Belluno, occorre dire che la Val Belluna è un territorio assai poco studiato per quanto riguarda il periodo paleocristiano e altomedievale anche per la mancanza di fonti storiche e di vistosi episodi monumentali sul territorio, allora caratterizzato da una semplice vita di tipo silvo-pastorale. Tuttavia una significativa serie di monumenti altomedievali quasi del tutto inediti era stata presa in esame da Adriano Alpago Novello,<sup>67</sup> che aveva organizzato il materiale raccolto secondo un criterio tipologico, data la difficoltà di collocare i vari monumenti in un quadro più generale già cronologicamente definito, anche se frammenti scultorei e dediche antiche possono essere considerati come fossili guida, mentre la varietà tipologica lascia intravedere i legami con l'area altoadriatica attraverso la via Claudia Augusta Altinate.

---

apporti e la formazione delle scuole, in *La Chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, III, Padova 1973, pp. 1389-1477. A. CAVALLARI, *La chiesa di S. Pietro Apostolo di Lamòn*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" LIX (1988), p. 16.

<sup>62</sup> ALB. ALPAGO NOVELLO, *Un'ipotesi sulla origine del calice eucaristico di Lamon*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore" XLIII (1972), pp. 41-47. Meno convincente l'ipotesi di una retrodatazione del calice al sec. IV in base alla menzione di un diacono *Ursus* nella *Passio* di S. Teonisto, vescovo itinerante, che, in periodo di evangelizzazione, doveva aver percorso la via *Claudia Augusta* per raggiungere le Gallie, ove soffrì il martirio nella città di *Augusta*. Per una provenienza del calice dalla cattedrale feltrina, cfr. anche N. TIEZZA, *Le Chiese di Belluno e Feltre...*cit., p. 32.

<sup>63</sup> *Le tracce materiali del Cristianesimo...*cit., pp. 289-292 (la scheda è di S. Lusuardi Siena).

<sup>64</sup> E. GIOVAGNOLI, *Una collezione di vasi eucaristici scoperti a Canoscio*, in "Rivista di Archeologia Cristiana" XII (1935), pp. 313-328; ID., *Il tesoro eucaristico di Canoscio*, Città di Castello 1940. O. von HESSEN, W. KURZE, C.A. MASTRELLI, *Il tesoro di Galognano*, Firenze 1977. *Le tracce materiali del Cristianesimo...*cit., pp. 289-292 (la scheda è di S. Lusuardi Siena).

<sup>65</sup> M. GAGGIA, *Tracce di romanità...*cit., pp. 486-487. A. CAVALLARI, *La chiesa di S. Pietro...*cit., pp. 15-21.

<sup>66</sup> *Le tracce materiali del Cristianesimo...*cit., pp. 289-292 (la scheda è di S. Lusuardi Siena), pp. 291-292. Ma. R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle tre Venezie...*cit., p. 77.

<sup>67</sup> ADR. ALPAGO NOVELLO, *Monumenti altomedioevali inediti...*cit., pp. 525-542.

## **Pellegrini e viandanti in alpago e a Ponte nelle Alpi (Giacomo Mazzorana)**

Nel Medio Evo l'uomo veniva definito semplicemente "*viator* (1). Il viaggio ha sempre avuto nel corso dei secoli delle forti connotazioni simboliche al punto che Sant'Agostino ne parlava a proposito di un semplice percorso di spiritualità (2) e Xavier De Maistre di una esplorazione attenta del proprio ambiente quotidiano (3).

Delle forti valenze culturali che ha la variazione da un luogo all'altro è testimone il filosofo E.Levinas che contrappone il peregrinare di Ulisse nell'Odissea a quello biblico di Abramo (4).

Senza entrare ulteriormente in questa problematica si può dire che i viaggi hanno avuto per lo più motivazioni laiche o religiose, legate le prime a interessi economici, commerciali, politici, militari, turistici, ecc. Cercheremo di esplorare queste due modalità per quanto riguarda l'Alpago e Ponte nelle Alpi, ben sapendo che pure la distinzione tra pellegrini e viandanti non sempre è ben definibile.

### **NELLA PREISTORIA**

Nella sua opera dedicata all'Alpago dell'Alpago Umberto Trame così titola un capitolo: " I primi abitatori della conca (...): i Paleoveneti" (5).

E' merito di ricerche effettuate in questi ultimi anni aver appurato che la frequentazione della zona è di gran lunga anteriore. Scrive Carlo Mondini:"Alcuni sporadici ritrovamenti di manufatti lignei legati alla cultura musteriana e all'uomo di Neandertal sono stati raccolti sull'Altopiano del Cansiglio, a rimarcare come questa prima e più antica fase di popolamento umano non si diffondesse in profondità anche nella regione dolomitica, ma riguardasse esclusivamente il comparto meridionale della provincia bellunese" (6).

Anche "il passaggio dall'uomo di Neandertal all'uomo di tipo moderno" è affermato dallo stesso studioso intorno ai 13.000 anni fa, dopo che i ghiacciai avevano completamente abbandonato la Valbelluna, con ritrovamenti nella valle Lapisina, nei dintorni dell'Altopiano del Cansiglio (7).

Di particolare interesse sono state "le ricerche, gli studi, gli scavi e i ritrovamenti effettuati fra gli anni 1990 e 2000 da Marco Peresani, dell'Università di Ferrara, presso l'Altopiano del Cansiglio in due diversi siti", nella "località denominata Bus de la Lum", a quota di 995 m, e in quella di Palughetto, a 1050 metri di quota. Esse presentano "lo stesso modello e le stesse strategie socioeconomiche rilevate nell'insediamento di Val Cismon", risalente a 12.000 anni fa e in particolare degli accampamenti all'aperto, utilizzati come campo stagionale per la caccia (8).

Anche il periodo mesolitico, risalente a 10.000 anni fa, è documentato in località Lissandri, sull'Altipiano del Cansiglio (9).

Come scrive Alberto Broglio la mobilità in questo periodo, anche in direzione dei valichi alpini, è molto accentuata: "l'economia, fondata sulla caccia, sulla pesca e sulla raccolta, imponeva ai gruppi paleolitici un modo di vita mobile" (10).

### **L'ETA' DEL FERRO**



Già negli anni '70 Giulia Fogolari, delineando un quadro di insieme del Veneto antico indicava ben significativo in esso l'aspetto alpino (11). In seguito "numerosi studi hanno confermato il ruolo della valle del Piave quale direttrice portante di traffici e contatti con l'area europea" e in particolare "evidenziando con chiarezza il carattere bipolare della struttura economico - politica del Veneto antico, che vedeva Este a controllo dei territori occidentali imperniati sull'asse atesino e Padova in dinamica interazione con il territorio orientale e la valle del Piave" (12).

In questo contesto G.Gambacurta evidenzia anche " la frequenza delle attestazioni votive nel comprensorio plavense, dal rinvenimento isolato al vero e proprio luogo di culto, a segnalare che questo territorio doveva esercitare una forte attrazione anche di carattere culturale"(13). Tra le testimonianze più significative di questo peregrinare religioso nella valle del Piave si può ricordare quella del santuario di Lagole, il quale, con suoi circa 650 votivi e il secondo corpus di iscrizioni del Veneto in connessione a sorgenti di acque medicamentose, non viene più considerato "come un complesso quasi isolato nel Veneto orientale e alpino" ma come un centro votivo che " sembra dettare una 'normativa' di culto valida anche per altri luoghi del territorio che ad esso fanno capo, dando luogo a fenomeni tanto centripeti che centrifughi" (14).

Pure l'Alpago vede in questo periodo la presenza dei Paleoveneti attestata, secondo il Trame (15) da rinvenimenti a Plois e a Casan ai quali vanno aggiunte le scoperte a Ponte nelle Alpi, Soccher, Casan, Sas Bragadi dei Masarei, Cugnan, Roncan, Casan , Arsìe e Losego e in, Alpago, a Chies (15). Riguardo ai reperti di quest' ultima località può essere interessante sottolineare come Maurizia De Min li giudichi "tra gli oggetti maggiormente soggetti (...) agli influssi della moda straniera" (16).

## L'ETA' ROMANA

Annota M.De Min a proposito della romanizzazione del territorio bellunese:" Se per le principali città venete il processo di integrazione nella nuova cultura appare sufficientemente chiaro, non altrettanto si può dire per altre aree più marginali del Veneto, quali il comparto montano plavense" (17). L'Alpago appartiene a livello amministrativo al municipium di Belluno, con numerosi rinvenimenti di carattere funebre, risalente in gran parte al II-III d.C. e oltre (18). Il Trame precisa che ai primordi di Roma Imperiale (44) sotto Cesare Ottaviano Augusto il territorio era compreso regione decima denominata "La Venezia e l'Istria", affermando che "dalla parte del Bellunese" a livello viario "correvano allora due strade, l'una, che, diramandosi da Feltre dalla via comunemente riconosciuta quale Claudia Augusta Altinate, passava per Belluno, Capo di Ponte, Castel Lavazzo (...), l'altra, che da Treviso per Conegliano, Serravalle, Lago Lapisino ( Santa Croce) si univa in Capo di Ponte con la precedente" (19).

La presenza di siti del periodo romano è documentata da scoperte arricchitesi nel corso degli anni. U.Trame si limitava, per quanto riguarda l'Alpago, a segnalare le iscrizioni delle chiese di Santa Maria della Pieve e di S.Pietro di Valzella" (20).

La Carta Archeologica del Veneto del 1988 aggiunge un'urna funeraria a Plois d'Alpago databile paleograficamente agli inizi del I sec.dC. e i siti di Le Andreane I sec.d.C.), di Lastreghe (I-II

sec.d.C.), di Polpet con la necropoli usata "senza soluzione di continuità dall'inizio del I al V secolo, di Ponte nelle Alpi, presso la dogana di Capodimonte, di Cadola, Soccher e Casan.

Per quanto concerne l'Alpago Armando Comin scrive nel 1991 che data la scarsità delle notizie riportate finora "emerge la opportunità di una più attenta osservazione del territorio al fine di una tutela e documentazione di tutti i segni antichi che possono venire alla luce" (21). A questo scopo è stata fondata l'Associazione Amici del Museo dell'Alpago e vi sono stati nuovi scavi a Quers (Pieve d'Alpago) e a Curago (Pieve d'Alpago) (22).

Un'ulteriore testimonianza romana sarebbe, secondo il Trame, legata all'etimologia a cominciare dal nome della regione stessa "Alpago (Lapacum) derivatole dal lago di Santa Croce che si chiamava in quel tempo: Lapacinus o Lapacinensis "(23).

A proposito degli aspetti viari lo stesso scrive: " L'Imperatore Claudio (41 - 54 d.C.), per garantire il libero transito (...) fece innalzare nella conca d'Alpago due castelli: l'uno nelle immediate vicinanze del lago detto Lapisino e della strada che chiameremo col nome attuale di Alemagna e l'altro (...) sul vertice dello spalto naturale che da un lato domina la piana del Rai, e dall'altro sovrasta quel territorio che si chiama Bastia e che costituiva, anche in tempi recenti, l'unico passaggio comodo e pianeggiante dell'Alpago" ( 24).

Per diversi secoli uno dei mezzi principali di comunicazione anche a livello commerciale è stato certamente il Piave, con gli zattieri che guidavano le zattere da Capodimonte al porto di Belluno. Secondo Luisa Alpago Novello "non vi è motivo per escludere che questo sistema fosse in uso in età romana (e forse anche prima)" (25).

La via d'acqua era la preferita, in età romana, anche per il trasporto della pietra del Cansiglio, "il materiale più usato a Belluno in età romana, (...) un calcare bianco a grana grossa, di ottima qualità e bel lavorabile" la cui cava, probabilmente, si trovava sopra Pian Rosada (Tambre d'Alpago), a quota 1200 metri. "La via d'acqua seguita per il trasporto era quella del lago di S.Croce - torrente Rai - fiume Piave" e " probabilmente per il parziale interrimento di questa via fluviale a Belluno a partire dal Medio Evo, cessò l'uso della pietra del Cansiglio" (26).

## IL MEDIO EVO

Secondo il Trame dopo il crollo dell'Impero Romano l'Alpago fu invaso dai Goti i quali, oltre ad occupare i due castelli già esistenti ne innalzarono un altro" al limite dell'odierno comune di Chies, precisamente su quel colle che sorge fra i paesi di Quers e Alpago, a cavaliere della valle media del Tesa" (27).

Arrivano poi i Longobardi la cui memoria in Alpago si avrebbe, sempre secondo il Trame, " nelle due masserie o decanie che dividevano la regione, forse la stessa adottata dalla Repubblica Veneta in: Alpago di sopra e Alpago di sotto, l'una nel gruppo familiare longobardico di Farra e l'altra, assai probabilmente, nel nucleo romano - germanico di Pieve" e nelle delle chiuse, di difesa militare, del Cansiglio e di Fadalto (28).

Marco Perale scrive a proposito dei Longobardi: "Arrivavano dalla Pannonia, l'odierna Ungheria (...). Si muovevano nomadicamente in contingenti organizzati (...), pronti ad impossessarsi con diversi nuclei familiari degli snodi strategici delle regioni occupate. Nascono così le molte " Farre"

attestate attorno a Belluno - Farra d'Alpago, Farra di Mel, Farra di Feltre, Farra di Soligo - che traggono il loro nome dalla stessa radice germanica che si riconosce ancora nel tedesco *fahren*, che significa viaggiare con un mezzo" (29).

A suo avviso anche i nomi dei paesi di Spert e Broz, lungo la via che unisce Farra d'Alpago al Cansiglio, sono longobardi (30)

A livello archeologico E. Padovan per l'Alpago segnala del periodo longobardo gli scheletri di persone di non comune statura rinvenuti nelle adiacenze dell'antica chiesa di S.Vigilio affermando che "storici sostengono che la chiesa potrebbe risalire all'epoca longobarda" (31).

In questo periodo avviene il processo di cristianizzazione che vedrà il suo compimento con la strutturazione pastorale del territorio nella Pieve di Frusseda e in quella d'Alpago (32).

Pietro Rugo segnala alcuni reperti altomedievali presenti a Cadola, ora murati sulla facciata della canonica vecchia e a S.Croce di Farra D'Alpago, nella chiesa dei Ss.Ermagora e Fortunato, tra i quali un *arco di ciborio o di fonte battesimale* del IX-X secolo (33).

Politicamente l'Alpago viene dato in feudo a Ruperto prima e, successivamente, ad un prete Ruperto. Nel 882 il vescovo Aimone dona al clero che serve la cattedrale tutte le decime del territorio che dall'Ardo si estende verso Polpet . Nel 923 Berengario I dona la foresta del Cansiglio, insieme all'Alpago e alle sue chiuse, al vescovo Aimone, possedimenti confermati da Ottone I il 10 settembre 963 al Vescovo Giovanni, nel 1031 da Corrado II e, nel 1161, da Federico Barbarossa.

A livello viario molto importante è la cosiddetta Via del Patriarca a proposito della quale gli studiosi fanno diverse ipotesi circa il periodo di realizzazione e il tracciato (34) .

Emblematica è a livello politico la vicenda nel 1300 di Endrighetto da Bongaio che Cangrande della Scala, appena dopo l'annessione di Belluno nel 1323, nomina conte e capitano dell'Alpago e in seguito podestà di Belluno (35).

## DAL 1400 AD OGGI

Con il dominio dei Veneziani si ha una nuova stagione di contatti anche commerciali verso Venezia con l'indemaniazione della foresta del Cansiglio (36).

Il territorio diventa luogo privilegiato di transito anche per chi dalla Germania va a Venezia sia per motivi commerciali che religiosi.

Particolarmente significativo è il *Monumento funebre* di Paul Imhof, dell'ultimo quarto del XV, attualmente collocato all'esterno della chiesa di Santa Croce del Lago. Nella lapide egli si presenta come "*patricius*" di Norimberga, affermando di essere "migrato" il 6 Luglio 1478 (37).

A conferma dell'importanza strategica del territorio non solo a livello commerciale ma anche religioso può essere ricordato il diario di viaggio di Felix Faber nell'anno 1483-84. Scrive Ester Cason: " il viaggio del frate Felix Faber nel 1483 per il Brennero a Venezia, e poi in Terra Santa e altre regioni del vicino Oriente, e il suo ritorno nell'inverno 1484 con lo sbarco a Venezia e l'attraversamento delle Alpi fino a Ulm, ha interesse descrittivo non comune per la regione alpina orientale" (38). Tra le località che sono citate, dopo Serravalle, vi sono il 'Lago della morte' (Lago Morto), e, lungo la Via Regia , l'Alpago a proposito del quale così viene raccontato: " Passato il varco poi ci trovammo su una ripida discesa, ove la via era coperta completamente di ghiaccio

durissimo e scivoloso; qui trovammo carri carichi a quattro cavalli fermi, che non potevano discendere se non esasperando con ramponi la ferratura dei cavalli, ciò che i carradori stessi facevano. Qui dunque chiedemmo che anche ai nostri cavalli venissero applicati i sottoferri e li conducemmo poi a mano con la massima cautela, perchè cavallo e cavaliere non precipitassero. Infine, verso l'imbrunire, ci trovammo a cavalcare in pendio sul fianco del monte e in profondità scorreva il fiume Piave uscendo con sforzo e grande strepito per strettezze di rocce. Quando giungemmo alle parti più strette della valle, arrivammo al ponte che è proteso da un lato dei monti all'altro: sotto in un letto profondo scrosciava il fiume Piave il cui aspetto induceva spavento. Passato il ponte ci trovammo in un villaggio che si chiama Ponte di Piave" (39).

La pratica del pellegrinaggio continua ad essere molto sentita anche nei secoli seguenti con una forte connotazione pastorale. Vengono individuate come mete anche luoghi del territorio come Sant'Andrea sopra Ponte nelle Alpi o il santuario di Irrighe, a proposito del quale il Trame annota: " ha un altare dedicato alla Madonna delle Grazie, volgarmente detta della Salute, venerata in quel tempio da migliaia di fedeli che accorrono lassù in devoto pellegrinaggio durante tutto l'anno, ma specialmente nei giorni 24 settembre e 21 novembre" (40).

Tradizionale, anche oggi è, come meta di pellegrinaggio, la vicina abbazia di Follina (41).

## CONCLUSIONE

Il territorio di Ponte delle Alpi e dell'Alpago ha sempre avuto una notevole importanza come luogo di transito per viandanti e pellegrini. Le attuali iniziative del Cammino delle Dolomiti, dei "Tesori d'arte nelle chiese" e del Sentiero dei Papi intendono potenziare tale vocazione.

## NOTE

- 1) J. Gewaert, *Il problema dell'uomo*, Torino 1992, p.11
- 2) Scrive S. Agostino nelle *Confessioni* (X,24,1): " Quanto spazio ho percorso nella mia memoria per cercarti, o mio Signore".
- 3) Cfr. l'opera di X. De Maistre intitolata: *Voyage autour de ma chambre*
- 4) B. Borsato, *L'alterità come etica. Una lettura di Emmanuel Lévinas*, Bologna 1995, pagg. 9 e ss.
- 5) U. Trame, *La Conca dell'Alpago*, Venezia 1932, p.52
- 6) C. Mondini, *Storia di Belluno*, a cura di Giuseppe Gullino, Caselle di Sommacampagna 2009, p.18
- 7) C. Mondini, *op.cit.*, pagg. 19 e 21
- 8) *Id.* p.23
- 9) *Id.* p.24
- 10) A. Broglio, *I valichi alpini in età paleolitica e mesolitica*, p. 31
- 11) G. Gambacurta, *Da Montebelluna a Gurina: un 'pellegrinaggio' attraverso i luoghi votivi della valle del Piave nell'età del ferro*, p.97
- 12) *Ibidem*
- 13) *Ibidem*
- 14) G. Gambacurta, *op. cit.*, p.100
- 15) AA.VV. *I Paleoveneti nel Bellunese*, Verona 1993, pagg.63 e 74
- 16) M. De Min, *L'età preromana e romana*, in *Belluno..*, *op.cit.*, p.59
- 17) *Id.*, p.66
- 18) *Id.*, p. 72
- 19) U. Trame, *op.cit.*, p.56. Per un esame più approfondito degli aspetti concernenti la viabilità nei territori di Ponte nelle Alpi e dell'Alpago cfr. il saggio di E. Tonetti, nel presente volume.
- 20) U. Trame, *op.cit.*, p.59
- 21) A. Comin, in *Archeologia Bellunese*, a cura di E. Padovan, Lentiai 1991, p. 58

- 22) cfr. *Archeologia Bellunese*, op. cit. pagg. 58 e ss.
- 23) U.Trame, op.cit., p.59
- 24) *Ibidem*
- 25) L.Alpago -Novello, *Contributi alla storia di Castellavazzo in età romana e tardo antica*, in *Castellavazzo - Un paese di pietra, la pietra di un paese*, a cura di Adriano Alpago - Novello, Vicenza 1997, p.189
- 26) L.Alpago - Novello, *L'età romana nella provincia di Belluno*, Verona 1998, p.73
- 27) U.Trame, op.cit., p.62
- 28) *Ibidem*
- 29) M.Perale, *Il Medio Evo e l'Età moderna*, in *Storia di Belluno dalla Preistoria all'età contemporanea*, a cura di G.Gullino, Sommacampagna (Vr) 2009,p. 87
- 30) M.Perale, *L'Alto Medio Evo nella Provincia di Belluno*, Legnago 2001, p.46
- 31) *Archeologia..,op.cit.,p.117*
- 32) cfr. il saggio di G.Cuscito in questo volume. A conferma dell'importanza della Pieve di S.Maria a Pieve d'Alpago nel volume *Pievi del Nord Italia* di Renata Salvarani (Verona 2009) essa è l'unica Pieve della Provincia di Belluno ad essere ricordate insieme a Pieve di Cadore
- 33) P.Rugo, *Le sculture altomedioevali delle Diocesi di Feltre e Belluno*, Cittadella 1974, pagg. 45 e 49
- 34) Cfr. M.Baccichet, *La strada del Patriarca: testimonianze medioevali e tracce archeologiche*, in AA.Caneva, Udine 1997, pp.259 - 278. Per un approfondimento cfr. il saggio in questo volume di E.Tonetti
- 35) cfr. M.Perale, *Storia di Belluno..,p.132*
- 36) F.Vendramini, *La Pieve e le Regole - Longarone e Lavazzo una storia secolare*, Caselle di Sommacampagna 2009, p.76
- 37) Cfr. la scheda, a firma di M.Perale, in *A Nord di Venezia - Sculture e pittura nelle valli dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, a cura di A.M.Spiazzzi, Cinisello Balsamo 2004, p.248. L'iscrizione sulla lastra così recita" PAULUS IMHOF PATRICIUS NORINBERGI. QUOD ESTIS FUI, ET QUOD SUM ERITIS. MIGRAVI DIE VII MENSIS IULII MCCCCLXXVII".
- 38) E.Cason Angelini, *Il diario di viaggio di Felix Faber da Ulm in Terrasanta attraverso le Alpi nell'anno 1483 - 84*, in *Lungo le vie della fede - Atti del Convegno del 13/14 novembre 1998*, Piazzola sul Brenta 1999, p. 63
- 39) E.Cason Angelini, op.cit.,p. 85-86. Nelle note vi è una accurata bibliografia concernente le varie località citate.
- 40) U.Trame, op.cit.,p.141.
- 41) Cfr. L.Lea, *L'Alpago in pellegrinaggio alla Madonna di Follina*, Belluno 2002

## **Strade e Comunicazioni in Alpago (Eurigio Tonetti)**

Due ricerche analoghe alla presente, dedicate alla viabilità in età moderna rispettivamente delle vallate bellunesi in generale<sup>1</sup> e di quella agordina nello specifico<sup>2</sup> dovettero limitarsi a offrire al lettore poco più che un abbozzo, lasciando numerosi interrogativi residui e poche certezze, segnatamente per l'aridità delle fonti scritte. Del pari questo tentativo di scandagliare il sistema viario dell'Al-pago, nel momento in cui viene assumendo la forma di un testo scritto, sembra destinato ad approdare a esiti ancor più sconcertanti. La quasi totale assenza di studi e la penuria di documenti pare, in questo caso, maggiormente giustificata dalla sostanziale condizione di isolamento geografico della conca alpagota nei secoli passati. Isolamento "forzato e non ambito", precisa Umberto Trame, autore nel 1932 dell'unica monografia organica tuttora esistente sull'Alpago e la sua storia, il quale soggiunge con felice espressione: "In Alpago bisogna andarci a bella posta. Esso non è attraversato da una diretta via di transito, che conduca dall'una all'altra regione"<sup>3</sup>. Ancora a fine ottobre 2009, inaugurando una nuova sede di uffici regionali accanto alla stazione ferroviaria veneziana di Santa Lucia, si affermava che la facile raggiungibilità di tale struttura avrebbe avvicinato i sindaci dell'Al-pago all'amministrazione regionale. Si riconosceva in tal modo all'Alpago la prerogativa di territorio remoto e isolato per eccellenza, almeno nell'immaginario, giacché appare pacifico come dalla Lessinia o dai Sette Comuni sia ben più lungo e faticoso approdare in Laguna.

L'unico asse viario che abbia attraversato l'Alpago, conferendo a quel territorio il ruolo di cerniera e snodo di comunicazioni di qualche rilevanza – peraltro in un arco di tempo relativamente circoscritto (seconda metà XIII-fine XIV secolo) – fu la cosiddetta strada del Patriarca. Realizzata, secondo la più antica menzione documentaria, dal patriarca d'Aquileia Raimondo della Torre, a partire dal 1274, ma verosimilmente di qualche decennio precedente, e dunque ascrivibile ad uno dei predecessori, rinnovata e migliorata nella transitabilità nel 1354, la strada del Patriarca rispondeva all'esigenza vitale di collegare il Friuli patriarcale con Belluno e il Cadore, e in definitiva con gli Stati germanici, evitando Serravalle e le altre terre soggette ai Caminesi e ai signori loro satelliti, e attraversando invece proprio l'Alpago, allora giurisdizione del vescovo di Belluno. La strada da un lato contribuiva a rafforzare l'influenza dei patriarchi sui territori alpini bellunesi, mentre dall'altro garantiva continua linfa al porto fluviale di Sacile, che assicurava i collegamenti mercantili tra la Germania e Venezia attraverso il Livenza. L'itinerario dunque risaliva le pendici sudorientali del Cansiglio e, muovendo da Sacile per Caneva, vi penetrava dalla forcilla della Crosetta; quindi dal Piano del Cansiglio si snodava attraverso tutto l'Al-pago, passando verosimilmente per Broz, Farra e Bastia, per intercettare la strada di Alemagna sui bordi settentrionali del lago Lapisino, presso La Secca.

Venuta meno, con l'affermarsi della dominazione veneziana sul Trevigiano e poi sul Bellunese, e con il parallelo indebolirsi dello Stato patriarcale, l'esigenza di un collegamento viario che aggirasse Serravalle, la funzione della strada declinò rapidamente e a quello venne preferito senz'altro il più agevole tracciato di fondovalle dell'Alemagna. D'altro canto Venezia calamitava ormai i traffici mercantili tedeschi e li veicolava attraverso la propria rete viaria e fluviale, relegando il porto di Sacile in posizione d'inferiorità, fino a segnarne la fine. Dopo aver visto

esaurirsi così, con relativa rapidità, il proprio ruolo strategico, la strada del Patriarca continuò ad essere praticata ancora nei primi secoli dell'età moderna, rientrando però progressivamente nell'alveo della viabilità locale, specialmente per quanto riguarda il tratto su-periore, dal Cansiglio alla Secca. Meno celere e deciso fu probabilmente il declino del tronco inferiore, quello da Sacile e Caneva alla Crosetta. Una fonte di primo Ottocento – gli atti preparatori del Catasto austriaco – in ambito sacilese ricorda ancora l'antica denominazione della strada e le circostanze della realizzazione, con l'avvertimento che non ne rimanevano che “le vestigge”, mentre la corrispondente documentazione per l'Alpago non ne fa menzione alcuna<sup>4</sup>. Le vicende della strada del Patriarca ci appaiono emblematiche della condizione dell'Alpago. Forzatamente isolata e svantaggiata dalla posizione naturale, povera e ridotta all'essenziale nella sua economia, priva di risorse proprie che eccedessero il fab-bisogno degli abitanti e praticamente sprovvista di attività produttive di qualche rilievo, la conca alpagota restò sempre tagliata fuori da collegamenti viari adeguati a trasporti di merci di una certa rilevanza verso i più vicini mercati. Uno stato di isolamento che spegneva a propria volta qualsiasi possibilità di sviluppo, condannando così l'area per secoli a una condizione di subalternità.

La principale risorsa dell'Alpago, il legname del bosco del Cansiglio – o, meglio, della porzione forestale che insisteva sull'Alpago, tenuto conto dell'esistenza anche di una parte affacciata al versante trevigiano – veniva prevalentemente movimentato attraverso il lago, dove era precipitato dalle rive più prossime al bosco, e da queste sospinto fino a quelle settentrionali. Di lì era condotto negli opifici da sega, appunto a La Secca, e quindi fluitando lungo il corso del torrente Rai, raggiungeva il Piave a Cadola e poi la pianura e le lagune venete. Il percorso terrestre si riduceva dunque al rotolamento o trascinarsi dal bosco fino alle acque del lago, quindi al breve tratto verso le segherie e poi al Rai. Il tragitto la-cuale venne praticato fin dai secoli antichi, mentre la fluitazione per il Rai nel Piave sembra più recente, es-sendo sollecitata ancora nel 1561 dal podestà e capitano di Belluno Giacomo Salamon, per ovviare agli inconvenienti di un trasposto terrestre attraverso luoghi paludosi dalle rive del lago a Cadola, che il rettore veneto descrive non senza qualche pennellata di colore:

Quando li remi sono fatti nel bosco li vengono condotti al lago dove si metteno in aqua fino alla testa de ditto lago, di poi si cavano di aqua et si conducono per terra fino al ditto prà de San Marco, di dove si fanno poi le zatte per condurli a questa città. Questo prà de San Marco è il peggior loco che si possi vedere, sempre pien di fango, di sorte che sempre li remi si impaltano in quel fango con grandissimo danno sicché “patiscono grandemente” e un terzo arrivavano a destinazione ormai “marzi et sobbogidi”<sup>5</sup>.

Un quadro complessivo abbastanza organico e sufficientemente delineato del contesto territoriale e delle condizioni economiche dell'Alpago riusciamo a trarre da una fonte degli anni venti dell'Ottocento – che ragionevolmente si può ritenere fotografici anche la situazione d'antico regime – ossia dai cosiddetti atti preparatori del Catasto austriaco, in particolare dalle Nozioni generali territoriali, documentazione di svariate pagine per ogni comune censuario, fitta di informazioni destinate a servire di base per le stime catastali delle rendite fondiari<sup>6</sup>. Dai 20 fascicoli degli altrettanti comuni censuari alpagoti<sup>7</sup> affiora l'immagine di un territorio aspro, povero, inospitale,

disteso dalle zone paludose intorno al lago ai po-chi terreni bassi e pianeggianti e alle più alte colline in-tersecate da “valli dannose”, fino alle “rupi infeconde ed inac-cessibili”, soggetto a un clima “incostante”, “rigido”, segnato da “grandini, piogge dirette, brine e siccità”, con “turbini frequenti” e un inverno “lungo”. I venti del lago e del Cansiglio “dominavano tutto l’anno” e a Plois erano tal-mente “impetuosi [...] che trasportavano i tetti delle fabbriche”. L’aria, invece, “sana”, per non dire “sanissima” ovunque, diveniva “malsana” e “poco salubre” nei pressi del lago. Vario il terreno, ma per lo più di “natura tenace”, calcarea e fredda, cretosa e in parte argillosa. Tranne che nelle poche zone basse e pianeggianti praticabili dall’aratro, era terra difficile da lavorare a colpi di vanga e zappa, vuoi perché dura e di “qualità forte”, vuoi perché sortumosa, che quindi “s’attaccava facilmente” agli at-trezzi appesantendoli. Nei censuari più elevati, naturalmente, esisteva solo una “forte sassosa rupe”, mista a magri pascoli o a “zerbo”. I terreni eran ovunque “lavinosi e malfermi” – caratteristica costantemente richiamata e sottolineata – e quindi occorreva “quasi ogni an-no trasportare dal basso all’alto la terra, che col lavoro e colle piogge va sempre cadendo”.

Una terra che produceva assai scarso frutto: cereali (granoturco, poco frumento) di mediocre o cattiva qualità, sufficienti agli abitanti solo per una parte dell’anno (addirittura solo 4 mesi a Farra e 3 a Spert); patate, fagioli; po-chissima canapa e orzo. A Chies e Curago il frumento serviva, addirittura “più per la paglia per li coperti della stalle che pel grano”. L’uva, “di poca entità” e di “sapore aci-do”, non giungeva mai a maturazione e se ne poteva ricavare solo “un vino piccolo framischiato di mosto ed acqua metà per sorta, e fu sperimentato che il vino puro non si può tollerare da alcun palato per la sua asprezza, e meno compatito in commercio”. Limitati anche i prodotti che si traevano dall’allevamento degli animali: solo a Tambre for-maggio, però “magro” e anche a Puos formaggi “ri-stret-tissimi”; mentre a Palughetto qualche baita tornava utile anche “per il deposito del latte, burro, caccio e ricotta”. A Chies si macellava qualche animale, per consumo locale; sul lago si esercitava un po’ di pesca.

Discreto il fieno, che si commerciava all’interno dell’Alpago, ma in molti luoghi insufficiente; a Puos tuttavia “grosso, duro e liscoso”. Scarsi in generale i foraggi e talvolta non tollerati da ovini e bovini, tanto che a Cornei si facevano consumare da cavalli e muli fatti venire ap-positamente. Abbondante, invece, lo stramatico nelle pa-ludi di Farra, “ma se ve n’è di civanzo, non è applicabile lo smerzio pella somma distanza dei paesi che abbisognano e pelle cattive strade”. Perciò anche il bestiame non abbondava: vacche, manzi, pochi buoi, capre e pe-core – ma si ha la sensazione che anche gli ovini, tradizionalmente allevati in Alpago, scarseggiassero –, qualche cavallo. Animali “di razza esile e degenera”, da frutto e da lavoro, poco idonei alla riproduzione.

Alla mancanza di fieni e foraggi supplivano numerosi pascoli, sia di proprietà privata, che di uso promiscuo, molti di effettiva utilità, ma alcuni “sterili fra ceppi e di assai cattiva erba” e altri “piuttosto dannosi agl’animali, perché essendo in valli disastrose sono soggetti a pericolare”. I boschi, pubblici e privati, peraltro non molto este-si, se si esclude il Cansiglio, di ragione demaniale, producevano esclusivamente legna da fuoco.

La piccola proprietà contadina polverizzata sul territorio, ospite di abitazioni accettabili, però ovunque “anguste e deformi”, costituiva il tratto caratteristico della com-pa-gine sociale alpagota; solo i nobili coneglianesi Gera possedevano due colonie a Farra e qualche altra a Sitran. Le terre



venivano lavorate in proprio, e all'occorrenza si re-clutava sul posto manodopera bracciantile, non retribuita con denaro, ma facendo piuttosto ricorso alla "restituzione di altrettante giornate [...] avute". Normalmente si vedevano occupati nei campi "ragazzi, adulti, vecchi e [...] donne". La popolazione era quasi esclusivamente dedita all'agricoltura – in tutto l'Alpago non si esercitava infatti "alcun ramo d'industria" – e una porzione consistente, che poteva andare da un terzo dei residenti di Chies e Puos fino a due terzi di Farra, era destinata all'emigrazione per nove mesi all'anno (si re-stava solo nel pieno dei lavori agricoli, in estate) specialmente verso Venezia. In laguna gli alpagoti erano bene accolti come muratori, facchini o domestici. Interi settori di territorio erano completamente disabitati e ospitavano solo pastori nella stagione dell'alpeggio (Monte-venal, Valle Salatis, Palughetto, Montanes), o vi lavoravano agricoltori abitanti altrove (Plois). Il sistema idraulico costituiva uno degli elementi di maggiore debolezza dell'Alpago: i numerosi corsi d'acqua cagionavano danni incessanti, anche a causa di alcuni diboscamenti poco assennati eseguiti nel corso del Settecento per aumentare la scarsa superficie prativa e alla pressoché totale assenza di opere di difesa, i cui costi erano superiori alle forze dei comuni alpagoti. "Molestissimo e depredatore" il torrente Tesa, principale corso d'acqua della conca, che riceveva almeno due terzi delle acque piovane di tutto l'Alpago e che nel settembre 1817 aveva distrutto "quasi tutta la campagna piana" e "una gran parte" delle case di Farra, penetrando fino ai secondi piani delle abitazioni.

Per Chies e Cornei si sosteneva, addirittura, che i danni apportati si potessero facilmente "riscontare con sopraluogo alla mappa" catastale disegnata solo un decennio prima, dove campi e fabbricati non si ritrovavano "più nel punto in cui furono delineati al momento del rilievo".

Poco numerosi, peraltro, gli opifici mossi dalla forza idraulica e tutti sul Tesa: un mulino a Chies; un mulino a due ruote, una pila da orzo e una sega a Garna; una derivazione del torrente alimentava alcuni mulini, una sega, dei folli da panni ordinari e un maglio da ferro a Puos; infine un mulino a Tambre, dove prima dell'alluvione del 1825 ne esistevano tre.

Considerato questo quadro, non ci reca dunque stupore se lungo tutti i secoli dell'età moderna e fino al Novecento l'unico collegamento terrestre dell'Alpago verso i propri sbocchi naturali nella pianura trevisana, nel Bellunese e nel Cadore sia rimasto la millenaria strada d'Alemagna, così denominata almeno dalla fine del Settecento e prima nota come "strada del Canal" o, nel Medioevo, come "via Regia"<sup>8</sup>. Lontana, scomoda e, si potrebbe dire, quasi estranea all'Alpago, non attraversando alcuno dei suoi villaggi, la grande strada si snodava lungo la riva occidentale del lago e da essa si dipartiva un modestissimo reticolo viario che la congiungeva con gli abitati principali della conca e quest'ultimi tra loro: strade faticosissime, per lo più percorribili solo da animali da soma o pedoni, raramente da veicoli di ridotte dimensioni. Negli ultimi anni del Settecento e nei primissimi del secolo successivo l'Alemagna sarà percorsa dai militari topografi austriaci comandati dal generale von Zach, che rilevavano tutto il territorio veneto man mano che procedevano nella conquista. Nelle descrizioni testuali che accompagnano le loro tavolette il "Canal di Santa Croce" – questa la denominazione ricorrente – veniva dipinto, nel tratto più impervio da Santa Croce alla sella Fadalto, come "una pessima via, sassosa, carrozzabile, ampia 2 passi che, con notevole difficoltà, serve per il trasporto dei viveri in montagna, su piccoli carri da montagna", addirittura "in alcuni luoghi [...] difficile da percorrere a cavallo", e "in alcune stagioni

[...] sepolta dalle frane”; scomoda e “sempre sassosa” anche nel più agevole percorso che rasentava il lago<sup>9</sup>.

Lasciata poi la via principale e addentratisi nell'Alpago, si fa incontro agli stessi cartografi un panorama sconsolante, risultato dalla secolare incuria della Repubblica veneta per le proprie strade. Una pesante eredità: “si possono considerare con fondatezza tutte le vie di comunicazione dell'intero Alpago [come] delle vie equestri, perché le grandi gole permettono di giungere da una località all'altra con carri grandi solo con delle deviazioni estremamente lunghe”. Per il resto soltanto “sentieri pedonali [...] percorribili a piedi per 4 mesi solo in caso di tempo molto sereno”, alcuni dei quali, ad esempio quelli da Pieve a Chies, Val Salatis e quindi attraverso il Pian di Stelle giù verso Barcis, “non si possono percorrere a piedi senza rampone”. La stessa strada che da Farra conduceva in Val Menera e nel cuore del Cansiglio è “una via equestre”, che “serve perlopiù solo per il trascinamento del legname”<sup>10</sup>.

Se l'Alemagna aveva formato oggetto di colossali interventi dell'amministrazione asburgica tra il 1815 e il 1830<sup>11</sup>, la rete stradale dell'Alpago delineata ancora nel 1826 dalle nostre fonti catastali non è molto progredita rispetto a quella che vi avevan rinvenuto gli ufficiali di von Zach vent'anni prima: mancavano le strade “commerciali”, mentre esistevano “diverse strade comunali, campestri e vicinali”, quasi tutte “erte, sassose ed alpestri. Alcune praticabili dal caro, altre dalle bestie da soma, altre dal solo pedone, nessuna dal biroccio senza stento e pericolo” e comunque “assai scomode per essere in cattivo stato e devastate dalle acque”. Alla manutenzione provvedevano quasi esclusivamente i privati frontisti; solo i ponti erano costruiti e riparati a spese comunali, mentre gli appaltatori “delle condotte legnami” provvedevano, per loro interesse, a mantenere qualche strada che scendeva dal Cansiglio verso Farra. I mercati agricoli di riferimento, Capodiponte e Campardo (Godega) per gli animali, Conegliano per biade e vini, e le piazze di Belluno, Serravalle e Ceneda, pertanto, rimanevano distanti e mal serviti. La condizione delle strade interne dell'Alpago al momento dell'unificazione del Veneto al Regno d'Italia viene documentata dalla Carta topografica della provincia di Belluno stampata nel 1866 dal libraio ed editore bellunese Angelo Guernieri, su incisioni del padovano Guglielmo Seiffert<sup>12</sup>, della quale è stata sottolineata l'attenzione per la raffigurazione della rete stradale, specie minore<sup>13</sup>. I principali centri (Pieve, Farra, Tambre e Puos) erano raggiunti solo da tortuose “strade di comunicazione di II classe” – inferiori a quelle di I classe e alle “postali” –, che toccavano anche Tignes e Valdenogher, mentre abitati di qualche rilevanza come Chies, Irrighe e Garna restavano serviti solo da “strade per piccoli carri”. In tutti gli altri nuclei si poteva arrivare esclusivamente attraverso mulattiere o sentieri pedonali.

D'altro canto, come s'accennava, la sostanziale povertà del territorio e la sua insufficienza sul piano agricolo, facevano avvertire l'esigenza di una rete viaria solo per gli esigui acquisti e non già per lo smercio di prodotti, a conferma ulteriore della sostanziale chiusura del distretto alpagoto verso l'esterno.

#### NOTE:

1 E. Tonetti, “Per esser il camino molto laborioso, strano et fuori del corso ordinario”: strade e passi del Bellunese tra Quattro e Seicento. Spunti per una ricerca, in A.M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L.

- Majoli (a cura di), *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno 2004), Cinisello Bal-sa-mo (MI) 2004, pp. 35-39.
- 2 E. Tonetti, *Protezione di confini, scambi commerciali, sistema viario: cenni sull'Agordino in età moderna*, in M. Pre-gno-lato (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'Alto Bel-lunese. Agordino, Cornuda (TV) 2006*, pp. 19-26.
- 3 U. Trame, *L'Alpago: un popolo, una civiltà, un territorio ... Con testi di Fiorello Zangrando... [et al.]*, *Comunità montana dell'Alpago*, Belluno 1984, p. 22 (aggiunge saggi di altri autori all'anastatica di: *La conca dell'Alpago nelle Dolomiti Orientali*, Venezia 1932).
- 4 M. Baccichet, *La strada del Patriarca: testimonianze medievali e tracce archeologiche*, in G.P. Gri (a cura di), *Caneva*, Udine 1997, pp. 259-278.
- 5 Istituto di Sto-ria Economica dell'Università di Trieste (a cura di), *Relazioni dei Rettori veneti in Terraferma, II, Po-de-staria e capitanato di Belluno. Podestaria e capitanato di Fel-tre*, Milano 1974, pp. 12-13.
- 6 Le Nozioni contengono, secondo uno schema uniforme, notizie sulla "giacitura" e la conformazione geologica dei terreni, sul clima, i prodotti agrari, l'allevamento, i pascoli e i boschi, gli aggravi sui fondi, il regime idraulico del territorio, le strade, i mercati, i patti agrari e altre ancora. Queste annotazioni furono dettate da esponenti della proprietà fondiaria e dell'amministrazione locale per un utilizzo in sede fiscale: perciò potrebbero apparire facilmente condizionate dai timori dei contribuenti, i quali prevedibilmente tendevano a enfatizzare le proprie valutazioni in senso peggiorativo. Tuttavia tale in-clinazione viene complessivamente mitigata, anche se non del tutto annullata, dalla revisione esercitata sugli elaborati da parte dell'amministrazione tributaria statale, che conferisce così una sostanziale attendibilità ai testi prodotti dalle commissioni locali. M. Berengo, *L'agricoltura veneta dalla caduta della Repubblica all'Unità*, Milano 1963, pp. 44-47.
- 7 Suddivisi per comuni amministrativi, i censuari sono: Chies con Codenzano, Montanes o Degnona, Irrighe e Funes con Montevenal, Lamosano con Alpaos e con Pedol e Montanes, Palughetto di Chies con Valle Salatis; Farra d'Alpago, Palu-ghet-to di Farra, Santa Croce, Spert; Pieve d'Alpago e Torres, Cu-rago e Quers, Garna con Torch e Villa, Plois con Monte Di-gnona, Tignes; Puos d'Alpago con Valzella e Sommacosta, Cor-nei, Sitran; Tambre d'Alpago, Tambruz con Borsoi, Val di Nogher. La documentazione, del 1826-1827, è conservata in Archivio di Stato di Venezia, Censo stabile, Atti preparatori, bb. 208-210. Nel testo che segue si sono utilizzate anche alcune informazioni provenienti dai fascicoli dei Quesiti e risposte sulle circostanze locali, redatti nel 1826, poco prima delle Nozioni, dai tre deputati di ciascun comune amministrativo assieme all'agente, e conservate ibidem, Quesiti e risposte sulle circostanze locali, b. 27.
- 8 G. Tomasi, *Topografia antica di Serravalle e della Val La-pi-sina, Fiume Ve-neto (PN) 1989*.
- 9 *Kriegskarte, 1798-1805. Il Ducato di Venezia nella carta di An-ton von Zach – Das Herzogtum Venedig auf der Karte Antons von Zach: Descrizioni militari – Militärische Beschreibungen, I*, Fondazione Benetton studi ricerche, Treviso 2005, pp. 369-371. I brani citati appartengono alla descrizione della tavola XIII.10 (Bosco del Cansiglio), datata criticamente al 1798-1799. La larghezza della strada, indicata in due passi, corrisponde a poco meno di 3,5 metri lineari.
- 10 *Ibidem*, descrizione della tavola XIII.9 (Pieve d'Alpago), non databile, pp. 362-363 e, ancora, della tavola XIII. 10, p. 368.
- 11 Berengo, *L'agricoltura cit.*, p. 96.
- 12 *Carta topografica della provincia di Belluno nella scala di 1:43.200*, pubblicata dal litografo bellunese Angelo Guer-nie-ri da cui per commissione dell'inclito Collegio provinciale fu eseguito il lavoro MDCCCLXVI Guglielmo Seiffert incise, 1866. La carta è stata ristampata, con scala leggermente ri-dotta, dall'Amministrazione provinciale di Bell-uno nel 1990.
- 13 E. De Nard, *Cartografia bellunese. Saggio storico*, Belluno 1985, p. 116. Il volume è curato dall'Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali.

## **Le chiese dell'Alpago. storia e Architettura (Cleonice Vecchione)**

### ARCHITETTURA E TERREMOTI

Una prima ricognizione sul tema dell'architettura religiosa dell'Alpago, supportata dall'esperienza di una lunga frequentazione del territorio dovuta all'attività di tutela, ha rilevato subito che il criterio dei "tesori d'arte", mirato a conoscere e divulgare i beni che si presentano come "di valore" sul piano culturale, male si adatta alla conoscenza e interpretazione del patrimonio architettonico dell'Alpago. Si tratta infatti di un patrimonio che raramente presenta punte di eccellenza, in quanto gli episodi architettonici singoli di evidente valore sono presenti in numero limitato. E questo dato di partenza richiede altre chiavi di lettura. Se infatti dal punto di vista delle "opere d'arte" di pittura e scultura, queste sono notevoli per numero e qualità, le architetture invece, esaminate singolarmente, appaiono ad un primo esame prive di particolari caratteristiche. Esse sono difficilmente riconoscibili come edifici di antica fondazione, in quanto prevalgono i caratteri tardo ottocenteschi, se non addirittura novecenteschi, degli edifici. Spesso le alterazioni e le modifiche introdotte da interventi recenti e talvolta incongrui, hanno inoltre reso poco leggibili le caratteristiche originarie. È sembrato quindi interessante tentare di esaminare queste architetture non solo come beni culturali singoli ma anche, e soprattutto, nel loro valore di insieme, indagando il sistema di relazioni tra di esse, e tra queste e il territorio. Ed inoltre provare a ripercorrere le vicende costruttive delle architetture religiose, nel tentativo di capire i motivi di questa apparente "assenza di identità" architettonica, incomprensibile in un territorio in cui i segni della storia sono comunque documentati fino dall'antichità più remota.

Una delle chiavi di lettura possibili per spiegare la mancanza di antiche testimonianze architettoniche è quella delle catastrofi naturali che hanno da sempre caratterizzato questa conca, con conseguenti distruzioni e successive ricostruzioni: frane, alluvioni, ma soprattutto terremoti. La sismicità dell'Alpago è molto elevata, e connessa con la sismicità del Friuli, come indicano anche le carte con le zonizzazioni sismiche che mostrano chiaramente come entrambe le zone si trovino sulla stessa faglia. Geologicamente l'Alpago ha una situazione particolare, molto delicata, tale per cui i terremoti da sempre risultano avere effetti ancora più distruttivi che nella vicina Valbelluna o nel Vittoriese, e con conseguenze maggiormente disastrose. Se ne ha conferma indagando la "storia" dei terremoti che si sono verificati. D'altra parte tutta la regione delle Alpi orientali è una delle zone italiane a più alta sismicità.

Tra i terremoti storici ricordati nelle fonti scritte uno dei più famosi è quello del 21 luglio del 365, le cui conseguenze furono così descritte molti secoli dopo dallo storico bellunese Giorgio Piloni (1539-1611) nella sua *Historia*<sup>1</sup>: "fù quest'anno nel mese di Luglio un Terremoto tanto terribile che rovinarono infiniti edifici, i fiumi cangiarono letto, et il mare si scostò per gran spatio dai suoi liti, e molti monti restarono piani". Il Piloni prosegue riferendo la credenza che il Piave avesse cambiato letto a causa di questo terremoto "per la caduta di un monte che l'impediva il corso". Anche se questa descrizione contrasta con i risultati delle successive ricerche geologiche, sulla base delle quali è stato appurato che l'enorme frana, che ha sbarrato la Val Lapisina e ha formato la sella di Fadalto sbarrando il corso del Piave, risale ad epoca ben più antica (14.000-11.300 a.C.), non si

può tuttavia escludere che il terremoto del 365 sia responsabile della caduta di qualcuna delle frane che si sono staccate dalle pendici del monte Dolada nella zona di Soccher e di Cadola, e che ciò abbia modificato in quel tratto di territorio il corso del Piave<sup>2</sup>.

Ma venendo a tempi più vicini, un terremoto che sicuramente ha avuto conseguenze sugli edifici medioevali dell'Alpago è quello del 1348, detto di Villaco, con epicentro tra Carinzia e Friuli, che fece più di 10.000 morti<sup>3</sup>. Ancora il Piloni così lo racconta: "L'anno 1348 il 25 di Genaro, (giorno di S. Paulo) a hore <sup>5</sup> fu un grandissimo terremoto: e tale che, non era a memoria d'uomo, che fosse stato consimile a tempo alcuno in queste parti: per il quale rovinorno chiese, campanili, case e morirono molte persone. Fu uno stupore la rovina che fece nel Friuli; perché cascò il palazzo del Patriarcha in Udine con molte altre fabbriche: rovinò il castello di S. Daniele, quel di Tolmezzo, di Venzona, la terra di Villaco e gran parte di quella di Gemona". Anche in provincia di Belluno i danni dovettero essere davvero ingenti, se nessun edificio sembra sopravvissuto indenne a questo sisma. Tutti gli edifici la cui fondazione è anteriore a tale data, infatti, sono solo apparentemente rimasti integri, ma ad un attento esame rivelano segni di riprese e rifacimenti nelle parti superiori, a riparazione dei danni del sisma.

Sicuramente coinvolte dagli effetti disastrosi di questo sisma furono l'antica Pieve d'Alpago, attribuita ad epoca longobarda, che sappiamo più volte ricostruita, e la chiesa di Santa Croce di Farra, la cui esistenza è documentata nel XII secolo, essendo citata in una bolla papale del 1185, e che sappiamo anch'essa più volte ricostruita. E probabilmente anche altre chiese, che sono ritenute di origina molto antica, come ad esempio quella di San Vigilio di Farra, la cui esistenza non è però documentata in maniera certa a tale data, o quella di San Pietro in Valzella.

Altro terremoto che potrebbe aver avuto conseguenze in Alpago è quello del 15114, con epicentro tra Gemona e Idria, avvertito anche a Venezia, e forse anche quello del 1695 ad Asolo, che interessò tutta la fascia pedemontana<sup>5</sup>. Non si hanno tuttavia notizie precise relative all'Alpago, di danni o ricostruzioni<sup>6</sup>.

Nei secoli successivi, a parte la notizia di un evento sismico nel 1709, del quale si trova traccia nei documenti dell'Archivio vescovile per i danni riferiti ad una sola chiesa dell'Alpago<sup>7</sup>, e che, dalle cronache, fu sentito principalmente, e con una certa intensità, a Belluno<sup>8</sup>, l'evento più distruttivo fu sicuramente il terremoto del 1873 che ebbe come epicentro proprio il bacino dell'Alpago, e che fu avvertito in tutto il Veneto e anche oltre<sup>9</sup>. Questo sisma, che ha comportato distruzioni vastissime, è responsabile della scomparsa di buona parte del patrimonio architettonico di antica formazione. Trentadue borgate furono rase al suolo<sup>10</sup>. L'aspetto tardo-ottocentesco della maggior parte delle chiese dell'Alpago si deve proprio a questa vicenda, che comportò negli anni immediatamente successivi estese ricostruzioni o radicali restauri di buona parte degli edifici. Lo sforzo ricostruttivo fu davvero ingente, e rivolto alla maggioranza degli edifici religiosi, risultati danneggiati o distrutti, con povertà di mezzi e di finanziamenti, spesso realizzati quasi esclusivamente con manodopera volontaria e gratuita da parte della popolazione locale. Dalla consultazione degli atti dell'Archivio vescovile colpiscono a questo proposito le ricorrenti richieste inoltrate dai parroci al vescovo per ottenere l'autorizzazione per i frazionisti a lavorare nei giorni festivi, per ricostruire o riparare le loro chiesette, i cui testi sono in parte riportate nelle schede delle singole chiese. Questa attività di

ricostruzione-riparazione si è conclusa nello spazio dei due decenni successivi, salvo qualche rara eccezione, come la chiesa di Quers, completata e benedetta solo nel 1903.

Dopo circa sessant'anni dal precedente, nel 1936, un altro evento sismico, di intensità inferiore<sup>11</sup>, ma sempre con epicentro nel Cansiglio, causò altri effetti distruttivi. Tuttavia non provocò veri e propri crolli, tali da richiedere ricostruzioni complete dalle fondamenta, come il terremoto precedente. È significativo che i danni rilevati a seguito di questo terremoto siano relativi sia a edifici recentemente riparati o ricostruiti a seguito del sisma precedente, sia a edifici che precedentemente non avevano avuto gravi danni segnalati. Probabilmente la causa è da ricercare nell'assenza di una conoscenza e consapevolezza delle problematiche di tipo strutturale connesse con la elevata sismicità della zona, che ha portato, da un lato, a non prevedere particolari misure di prevenzione nelle ricostruzioni o nelle riparazioni, e dall'altro a sottovalutare i danni, anche lievi, causati dal precedente terremoto, che sono stati solo apparentemente riparati, con interventi limitati alle finiture e non di tipo strutturale. Un esempio eclatante del primo caso è rappresentato proprio dalla chiesa parrocchiale di Pieve che, in quanto "chiesa matrice" e chiesa più importante dell'Alpago, è stata ricostruita con un progetto grandioso firmato dal Segusini, assolutamente inadatto, per dimensioni e tipo di composizione e articolazione volumetrica, con volumi ampi e sviluppati in altezza, a resistere alle sollecitazioni sismiche; ed infatti, danneggiato dal terremoto del 1936, ha subito poi un intervento volto ad abbassarne il volume con l'eliminazione delle masse più alte, irrimediabilmente lesionate, e pericolose dal punto di vista sismico, con conseguente modifica dell'assetto architettonico realizzato solo pochi decenni prima. Un esempio del secondo è rappresentato dalla chiesa di Tignes, per la quale erano stati segnalati solo lievi danni per il terremoto del 1873, e che ha riportato invece danni rilevanti per quello del 1936, che pure è stato di minore intensità. I restauri conseguenti hanno richiesto tre anni di lavori: evidentemente i danni del precedente terremoto, riparati solo superficialmente perché lievi, avevano reso l'edificio più vulnerabile sotto l'aspetto sismico, vulnerabilità che si è manifestata con danni ingenti e sproporzionati rispetto all'intensità del sisma.

#### ATTIVITÀ COSTRUTTIVA NEI VARI PERIODI STORICI

La conoscenza della storia sismica dell'Alpago consente di capire perché vi è una prevalenza di edifici tardo-ottocenteschi, in contrasto con le notizie storiche riportate dalle fonti documentarie che anticipano l'origine della gran parte degli edifici sacri esistenti al tardo Medioevo o all'epoca rinascimentale. Tuttavia per il periodo compreso tra il terremoto del 1348, data che ha verosimilmente comportato la totale o parziale ricostruzione degli edifici esistenti, e il terremoto del 1873, per il quale le notizie sui danni e sui lavori conseguenti sono abbastanza dettagliate, soprattutto per il XV, XVI, XVII, e XVIII secolo, è più difficile comprendere le connessioni e le relazioni tra la storia costruttiva degli edifici e la storia sismica della zona. Anche perché le notizie reperibili presso l'Archivio vescovile datano generalmente a partire dal XVI secolo, quando cominciano a essere disponibili gli inventari dei beni di cui le varie chiese sono intestatarie, e iniziano i resoconti delle visite pastorali. La raccolta e il confronto dei dati storici relativi a ogni singola chiesa dei cinque comuni dell'Alpago, facilitata dalla consultazione di un preziosissimo "quaderno riassuntivo" compilato da mons. Ausilio da Rif contenente già le principali notizie

desunte dalle visite pastorali, unitamente alla consultazione diretta di alcuni documenti, ha permesso di selezionare e ordinare le chiese per gruppi, a seconda delle fasi costruttive o momenti storici individuati. È stato importante estendere questa ricerca alla totalità degli edifici sacri esistenti, senza selezioni gerarchiche basate su giudizi di valore, in quanto l'indagine poteva risultare interessante solo se finalizzata a capire l'attività costruttiva nella sua globalità e nel suo svilupparsi attraverso i secoli, al di là della possibile focalizzazione su singoli episodi di maggiore interesse.

I gruppi individuati sono così suddivisi:

1. Chiese che risultano esistenti nel XVI secolo, o perché risultano intestatarie di beni, o perché vengono citate nelle visite pastorali, o perché i documenti riportano notizie desunte da fonti più antiche o dalla tradizione, circa l'epoca di fondazione; in particolare:

- Chies d'Alpago, chiesa parrocchiale di San Giuseppe: nella visita del 1598 è detta "de novo fabricata";
- Chies d'Alpago, Alpaos, chiesa di San Giorgio: consacrata nel 1449;
- Chies d'Alpago, Codenzano, chiesa di Santa Lucia e San Tomaso: risulta esistente nel 1526;
- Chies d'Alpago, Irrighe, chiesa di San Giovanni Battista (santuario della Madonna della Salute): risulta esistente nel 1494;
- Chies d'Alpago, Lamosano, chiesa parrocchiale di San Lorenzo: edificata e consacrata nel 1513;
- Chies d'Alpago, Mont, chiesa di San Daniele: risulta esistente nel 1547;
- Chies d'Alpago, Montanes, chiesa di San Martino: nei documenti del 1500 è sempre detta "antica e consacrata";
- Farra d'Alpago, chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo: consacrata nel 1481;
- Farra d'Alpago, chiesa di San Vigilio: citata nel 1547, secondo la tradizione, una delle più antiche;
- Farra d'Alpago, Santa Croce del Lago, chiesa di Santa Croce: citata in una bolla papale del 1185;
- Pieve d'Alpago, chiesa parrocchiale arcipretale di Santa Maria del Rosario: esistente nel 1519, viene fatta risalire al X secolo, riedificata più volte;
- Pieve d'Alpago, Curago, chiesa di San Rocco: costruita nel 1513;
- Pieve d'Alpago, Garna, chiesa di Sant'Antonio abate: esistente nel 1526, viene fatta risalire al XV secolo;
- Pieve d'Alpago, Plois, chiesa di San Floriano: esistente nel 1526, viene fatta risalire al XV secolo;
- Pieve d'Alpago, Quers, chiesa di Santa Giustina: esistente nel 1526, viene fatta risalire al XV secolo;
- Pieve d'Alpago, Tignes, chiesa parrocchiale di San Martino: esistente nel 1517, viene fatta risalire al XV secolo;
- Pieve d'Alpago, Torres, chiesa di San Michele Arcangelo: esistente nel 1547;
- Pieve d'Alpago, Villa, chiesa di San Rocco: edificata nel 1513;
- Puos d'Alpago, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo: esistente nel XVI secolo;
- Puos d'Alpago, Sitran, chiesa parrocchiale di Sant'Andrea: nel 1598 è detta "vetustissimam";
- Puos d'Alpago, Valzella, chiesa di San Pietro: secondo la tradizione, una delle più antiche;
- Tambre, chiesa parrocchiale dei Santi Ermagora e Fortunato: esistente nel 1577.

2. Chiese che sono state “rifondate” o costruite ex novo nel XVII secolo:
  - Chies d’Alpago, Lamosano, chiesa parrocchiale di San Lorenzo: rifabbricata nel 1641, mantenendo parte del coro della vecchia chiesa;
  - Chies d’Alpago, Mont, chiesa di San Daniele: rifabbricata nel 1656;
  - Chies d’Alpago, Montanes, chiesa di San Martino: rifabbricata nel 1659;
  - Farra d’Alpago, chiesa di Santa Apollonia: costruita nel 1625 sul luogo di un altariol costruito nel 1614;
  - Pieve d’Alpago, Plois, chiesa di San Floriano: nel 1609 viene detta “noviter fabricatam”;
  - Pieve d’Alpago, Quers, chiesa di Santa Giustina: nel 1618 viene rifatta ex-novo;
  - Pieve d’Alpago, Tignes, chiesa parrocchiale di San Martino: nel 1609 viene detta “de novo fabricatam”;
  - Pieve d’Alpago, Torres, chiesa di San Michele Arcangelo: nel 1609 viene detta “noviter fabricatam”;
  - Puos d’Alpago, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo: nel 1609 è detta “de novo redificatam”;
  - Puos d’Alpago, Sitran, chiesa parrocchiale di Sant’Andrea: nel 1609 è detta “de novo aedificatam et decentem”;
  - Tambre, Borsoi, chiesa parrocchiale di Sant’Osvaldo di Northumbria: costruita verso la fine del XVII secolo.
  
3. Chiese che sono state restaurate o ampliate nel XVII secolo:
  - Chies d’Alpago, chiesa parrocchiale di San Giuseppe: ampliata o rifondata a metà del XVII secolo;
  - Farra d’Alpago, chiesa di San Vigilio: nel 1637 risulta da poco restaurata e ampliata.
  - Pieve d’Alpago, chiesa parrocchiale arcipretale di Santa Maria del Rosario: ampliata nel 1663 con l’aggiunta di una navata;
  - Pieve d’Alpago, Curago, chiesa di San Rocco: restaurata a metà del XVII secolo;
  - Pieve d’Alpago, Garna, chiesa di Sant’Antonio abate: nel 1627 risulta da poco restaurata e ampliata.
  
4. Chiese che sono state “rifondate” o costruite ex novo nel XVIII secolo:
  - Chies d’Alpago, Funes, chiesa di San Sebastiano: rifondata ai primi del Settecento su precedente oratorio, poi ingrandita nel 1791;
  - Chies d’Alpago, Irrighe, chiesa di San Giovanni Battista (santuario della Madonna della Salute): rifondata a metà del XVIII secolo;
  - Chies d’Alpago, Lamosano, quartiere Montegrappa, oratorio della Beata Vergine della Salute: costruita ex novo nel XVIII secolo;
  - Farra d’Alpago, Spert, chiesa parrocchiale di San Floriano: costruita nel 1723-1728 in luogo di un precedente oratorio;
  - Farra d’Alpago, Pian Cansiglio, chiesa di Sant’Osvaldo di Northumbria: costruita come “sacello” nel 1735;
  - Puos d’Alpago, Cornei, chiesa parrocchiale del Santissimo Redentore: costruita nel 1787.
  
5. Chiese restaurate o ampliate nel XVIII secolo:
  - Chies d’Alpago, Codenzano, chiesa di Santa Lucia e San Tomaso: restaurata e rialzata nel 1727;
  - Chies d’Alpago, Lamosano, chiesa parrocchiale di San Lorenzo: restaurata, forse riedificata, consacrata nel 1794;
  - Pieve d’Alpago, chiesa parrocchiale arcipretale di Santa Maria del Rosario: restaurata nel 1713;
  - Pieve d’Alpago, Curago, chiesa di San Rocco: danneggiata da terremoto 1711, restaurata lo stesso anno;



- Pieve d'Alpago, Villa, chiesa di San Rocco: nel 1708 costruita la sacrestia; 1724 innalzamento del coro;
  - Tambre, chiesa parrocchiale dei Santi Ermagora e Fortunato: ampliata nel 1724.
6. Chiese che sono state "rifondate" o costruite ex novo nel XIX secolo:
- Chies d'Alpago, Alpaos, chiesa di San Giorgio: ricostruita prima del 1873, dopo che la vecchia chiesa venne demolita nel 1859;
  - Chies d'Alpago, Mont, chiesa di San Daniele: costruita nel 1868 e lasciata al grezzo, completata nel 1952-1953;
  - Pieve d'Alpago, Garna, chiesa di San Niccolò: costruita come sacello nel 1867;
  - Pieve d'Alpago, Torch, chiesa di Santa Chiara: presumibilmente ottocentesca, ma mancano notizie certe;
  - Farra d'Alpago, chiesa della Natività della Beata Vergine del Runal: costruita nel 1864 sul luogo di un precedente sacello del 1729;
  - Ponte nelle Alpi, La Secca, chiesa di San Paolo: costruita tra il 1879 e il 1884;
  - Puos d'Alpago, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo: rifabbricata tra il 1825 e il 1842, dopo che la precedente era stata devastata da un'alluvione;
  - Puos d'Alpago, Bastia, chiesa del Santissimo Redentore: costruita nel 1812-1813;
  - Puos d'Alpago, Sitran, chiesa parrocchiale di Sant'Andrea: ricostruita tra il 1860 e il 1872;
  - Tambre, chiesa parrocchiale dei Santi Ermagora e Fortunato: ricostruita nel 1845 dopo che la precedente era stata distrutta da una valanga nel 1833;
  - Tambre, Broz, chiesa di Sant'Antonio abate: costruita nel 1867, ultimata nel 1895;
  - Tambre, Valdenogher, chiesa della Beata Vergine della Salute e di San Matteo: esistente nel 1807; non si hanno notizie precedenti.
7. Chiese restaurate o ampliate nel XIX secolo:
- Chies d'Alpago, Montanes, chiesa di San Martino: ampliata con realizzazione di una nuova navata nel 1862;
  - Farra d'Alpago, chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo: ampliata con parziale ricostruzione nel 1805, dopo che la vecchia venne danneggiata da un'inondazione del Runal;
  - Farra d'Alpago, chiesa di San Vigilio: restaurata nel 1835;
  - Farra d'Alpago, Pian Cansiglio, chiesa di Sant'Osvaldo di Northumbria: restaurata nel 1854.
8. Chiese che a seguito dei danni per il terremoto del 1873 sono state restaurate o rifondate:
- Chies d'Alpago, chiesa parrocchiale di San Giuseppe: danneggiata da una frana nel 1857, dal terremoto nel 1873, dal riattivarsi della frana nel 1882, viene ricostruita in altro sito alla fine dell'Ottocento (consacrata nel 1903);
  - Chies d'Alpago, Funes, chiesa di San Sebastiano: segnalati danni, non vi sono notizie dei restauri;
  - Chies d'Alpago, Lamosano, chiesa parrocchiale di San Lorenzo: segnalati danni, non vi sono notizie dei restauri; il campanile viene demolito e ricostruito tra il 1907 e il 1923;
  - Chies d'Alpago, Mont, chiesa di San Daniele: distrutta e non più ricostruita;
  - Chies d'Alpago, Montanes, chiesa di San Martino: segnalati danni, non vi sono notizie dei restauri;
  - Farra d'Alpago, chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo: viene restaurata nei trenta anni successivi;
  - Farra d'Alpago, chiesa di Santa Apollonia: segnalati gravi danni: restaurata nel 1885;
  - Farra d'Alpago, Santa Croce del Lago, chiesa di Santa Croce: distrutta e ricostruita tra il 1876 e il 1879;

- Farra d'Alpago, Spert, chiesa parrocchiale di San Floriano: distrutta, viene ricostruita su altro sedime tra il 1879 e il 1892;
- Pieve d'Alpago, chiesa parrocchiale arcipretale di Santa Maria del Rosario: distrutta e ricostruita tra il 1875 e il 1884;
- Pieve d'Alpago, Curago, chiesa di San Rocco: devastata, viene demolita e ricostruita nel 1898;
- Pieve d'Alpago, Plois, chiesa di San Floriano: danni non irreparabili: restaurata nel 1885;
- Pieve d'Alpago, Quers, chiesa di Santa Giustina: subisce un completo crollo: ricostruita nel 1903;
- Pieve d'Alpago, Torres, chiesa di San Michele Arcangelo: segnalati gravi danni: restaurata e riconsacrata nel 1895;
- Puos d'Alpago, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo: segnalati gravi danni; riparata con parziali ricostruzioni;
- Tambre, Valdenogher, chiesa della Beata Vergine della Salute e di San Matteo: ricostruita nel 1880.

9. Chiese che sono state "rifondate" o costruite ex novo nel XX secolo:

- Chies d'Alpago, Palughetto, chiesa di San Daniele: costruita nel 1923 sul luogo di un precedente oratorio;
- Farra d'Alpago, Buscole, chiesa di Sant'Antonio: costruita nel 1928 sul luogo di un precedente sacello (e molto rinnovata);
- Farra d'Alpago, Pian Cansiglio, chiesa di Sant'Osvaldo di Northumbria: ricostruita negli anni cinquanta: la precedente distrutta nel 1944;
- Farra d'Alpago, Pianture, chiesa di San Domenico: costruita nel 1923;
- Pieve d'Alpago, Torch, chiesa di Santa Chiara: il radicale restauro anni settanta è quasi una ricostruzione;
- Puos d'Alpago, Bastia, chiesa del Santissimo Redentore: ricostruita e ampliata la navata, conservando la vecchia abside, nel 1952-1953;
- Puos d'Alpago, Sommacosta, chiesa della Beata Vergine del Carmine: costruita nel 1949;
- Puos d'Alpago, Valzella, chiesa di San Liberale: costruita nel 1923 (ampliamento e parziale ricostruzione di un precedente oratorio);
- Tambre, Lavina, chiesa dei Santi Fermo e Rustico: costruita nel 1908 sul luogo di un precedente sacello;
- Tambre, Pianon, chiesa della Beata Vergine del Carmelo: costruita nel 1926, ricostruita nel 1935.

10. Chiese che sono state restaurate a seguito dei danni per il terremoto del 1936:

- Chies d'Alpago, Alpaos, chiesa di San Giorgio: segnalati danni;
- Chies d'Alpago, Codenzano, chiesa di Santa Lucia e San Tomaso: segnalati danni;
- Chies d'Alpago, Funes, chiesa di San Sebastiano: gravi danni;
- Chies d'Alpago, Lamosano, chiesa parrocchiale di San Lorenzo: gravi danni;
- Chies d'Alpago, Lamosano, quartiere Montegrappa, oratorio della Beata Vergine della Salute: segnalati danni;
- Chies d'Alpago, Montanes, chiesa di San Martino: gravi danni;
- Chies d'Alpago, Palughetto, chiesa di San Daniele: gravi danni;
- Farra d'Alpago, chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo: segnalati danni: crolla il soffitto della navata;
- Farra d'Alpago, chiesa della Natività della Beata Vergine del Runal: danni non precisati;
- Farra d'Alpago, chiesa di San Vigilio: segnalati gravi danni;

- Farra d'Alpago, chiesa di Santa Apollonia: probabili danni per cattive condizioni statiche segnalate;
- Farra d'Alpago, Buscole, chiesa di Sant'Antonio: segnalati danni;
- Farra d'Alpago, Pianture, chiesa di San Domenico: segnalati danni;
- Farra d'Alpago, Santa Croce del Lago, chiesa di Santa Croce: danni al campanile, crolla l'ottagono che viene sostituito da cuspide piramidale;
- Farra d'Alpago, Spert, chiesa parrocchiale di San Floriano: lesione su facciata e crollo soffitto;
- Pieve d'Alpago, chiesa parrocchiale arcipretale di Santa Maria del Rosario: gravi danni: vengono abbattute le parti alte lesionate;
- Pieve d'Alpago, Garna, chiesa di Sant'Antonio abate: segnalati danni;
- Pieve d'Alpago, Plois, chiesa di San Floriano: danni, ma non rilevanti, alla sacrestia e al campanile;
- Pieve d'Alpago, Quers, chiesa di Santa Giustina: lesioni su facciata e coro;
- Pieve d'Alpago, Tignes, chiesa parrocchiale di San Martino: gravi danni;
- Pieve d'Alpago, Torres, chiesa di San Michele Arcangelo: lesioni su facciata e coro;
- Pieve d'Alpago, Villa, chiesa di San Rocco: danni ma non irreparabili;
- Puos d'Alpago, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo: segnalati danni;
- Puos d'Alpago, Bastia, chiesa del Santissimo Redentore: segnalati danni;
- Puos d'Alpago, Cornei, chiesa parrocchiale del Santissimo Redentore: segnalati danni gravi;
- Puos d'Alpago, Sitran, chiesa parrocchiale di Sant'Andrea: segnalati danni;
- Tambre, chiesa parrocchiale dei Santi Ermagora e Fortunato: segnalati danni lievi;
- Tambre, Borsoi, chiesa parrocchiale di Sant'Osvaldo di Northumbria: segnalati danni;
- Tambre, Broz, chiesa di Sant'Antonio abate: segnalati danni;
- Tambre, Lavina, chiesa dei Santi Fermo e Rustico: segnalati danni;
- Tambre, Valdenogher, chiesa della Beata Vergine della Salute e di San Matteo: segnalati danni.

Come si può dedurre dagli elenchi sopra riportati, l'attività costruttiva relativa alle chiese si distribuisce su tutto il periodo preso in esame, cioè nell'intervallo di tempo tra il XVI e il XX secolo, pur con alcune sostanziali differenze.

La maggior parte delle chiese risultano già edificate nel XVI secolo, stanti i documenti dell'Archivio vescovile che le citano (inventari dei beni e visite pastorali); in particolare risultano già esistenti 22 delle 43 chiese censite tra i comuni di Pieve, Chies, Farra, Puos, Tambre, distribuite tra le parrocchie di Pieve, Borsoi, Chies, Cornei, Farra, Lamosano, Puos, Santa Croce, Sitran, Spert, Tambre, Tignes. Alcune di queste chiese sono più antiche, per lo più risalenti al XV secolo, anche se scarsi sono i documenti di riferimento: è nota ad esempio la data di consacrazione della chiesa di Farra (1481), di Irrighe (1494), di Alpaos (1449), di Lamosano (1437); è nota l'esistenza nel XII secolo della chiesa di Santa Croce perché citata in una bolla papale del 1185; per alcune l'esistenza si può retrodatare perché vengono dette già "vetuste" nei documenti del XVI secolo, o perché la tradizione le fa risalire indietro nel tempo, come la chiesa di Pieve, fatta risalire addirittura al X secolo, o come San Pietro in Valzella e San Vigilio, che hanno anche una collocazione in posizione isolata ed elevata che è tipica degli antichi santuari.

L'attività costruttiva continua con una certa intensità nel corso del XVII secolo. Delle chiese che risultano costruite in questo secolo, ben 9 sulle 11 totali sono "rifondazioni" di edifici preesistenti, che vengono quasi sempre completamente demoliti perché considerati troppo "vetusti" e "angusti" per le accresciute esigenze della popolazione; tra queste solo la chiesa di Lamosano non ha

comportato la totale demolizione della chiesa precedente, di cui viene conservato, almeno parzialmente, il coro; i rimanenti due casi si riferiscono alla costruzione di una nuova chiesa (Borsoi), e al rifacimento come chiesa di un precedente altariol, peraltro già seicentesco (Farra, chiesa di Santa Apollonia). A questa attività di costruzione/ricostruzione, si aggiungono gli interventi di restauro, di cui sono stati censiti cinque casi, di cui ben quattro hanno comportato anche un ampliamento dell'edificio; si è trattato quasi sempre di lavori radicali, in cui dai documenti a disposizione non è sempre distinguibile il confine tra restauro e rifacimento, e che ha interessato alcune delle chiese più importanti, come Garna, Chies e Pieve: quest'ultima costituisce un caso particolare in quanto l'ampliamento si è concretizzato con l'aggiunta di una piccola navata sul lato sud. In sintesi, nel corso del XVII secolo, tra costruzioni, ricostruzioni, restauri e ampliamenti, risultano interessati almeno 15 edifici.

Nel corso del XVIII secolo l'attività edilizia rivolta alla costruzione di chiese diminuisce lievemente: sono stati censiti 6 casi di costruzione/ricostruzione: un caso ha riguardato la rifondazione di una chiesa precedente (Irrighe), due casi la fondazione di una nuova chiesa al posto di un precedente oratorio (Funes e Spert), un altro l'edificazione di una nuova chiesa (Cornei), e, ultimo, l'edificazione di un sacello (Pian Cansiglio, chiesa di Sant'Osvaldo). L'attività di restauro ricordata dai documenti è prevalentemente rivolta a piccoli adattamenti e/o ampliamenti, come lavori di innalzamento del coro e di costruzione della sacrestia (Villa, chiesa di San Rocco), ancora d'innalzamento (Codenzano), o di ampliamento non meglio precisato (Tambre) o restauri di tipo statico, come il rifacimento del coperto e la posa di tiranti a seguito di sisma (Curago); in un caso si è trattato di lavori radicali, assimilabili quasi ad una rifondazione (Lamosano), in un altro di lavori non meglio precisati (Pieve). Complessivamente, nel corso del XVIII secolo, risultano interessati 12 edifici.

Nel XIX secolo si ha nuovamente un intensificarsi dell'attività costruttiva, anche nei decenni precedenti al terremoto del 1873, che ha comportato numerosi interventi successivi. Si sono infatti rilevate ben 12 chiese edificate integralmente prima del 1873; tra le più importanti si segnala la costruzione/ricostruzione della Parrocchiale di Tambre, distrutta da una valanga nel 1833, della Parrocchiale di Puos, devastata da un'alluvione nel 1817, della Parrocchiale di Sitran, demolita intorno al 1860 perché ritenuta troppo angusta, della chiesa frazionale di Alpaos, demolita nel 1858 perché cadente. Tra gli edifici costruiti ex-novo, ma sul sito dove esisteva già un precedente oratorio o capitello, si ricorda il santuario del Runal, sul luogo di un capitello edificato nel 1729 (Madonna del Bosch), e la chiesa frazionale di Broz, sul luogo di un sacello costruito nel 1719. Viene inoltre costruita la chiesa di Valdenogher, presumibilmente all'inizio del XIX secolo, in assenza di notizie sulla sua esistenza precedenti al 1807, e la chiesa di Bastia, nel 1813, ad opera della famiglia Gera di Conegliano che possedeva la tenuta agricola de "I Paludi". Gli altri edifici costruiti ex-novo in questo periodo sono piuttosto modesti, anche come dimensioni, e spesso dovuti a iniziative di privati o abitanti di piccole frazioni (Mont, La Secca, Torch, Garna-San Niccolò).

A questi si aggiunge l'attività di restauro e/o ampliamento delle chiese esistenti che, se pure limitata a 4 casi, riguarda interventi ed edifici di una certa importanza, come la Parrocchiale di Farra, ampliata e parzialmente ricostruita nel 1805, dopo che la precedente è stata parzialmente

demolita nel 1796, in quanto “rovinata” dalle inondazioni del Tesa e del Runal, la chiesa di Montanes, ampliata con la realizzazione di una nuova navata ottagonale nel 1862, la chiesa-santuario di San Vigilio, restaurata nel 1835, e la chiesa di Sant’Osvaldo, restaurata nel 1854. Complessivamente si contano, per i decenni precedenti al terremoto, interventi su almeno 16 edifici sacri.

Un incremento dell’attività costruttiva si ha, ovviamente, negli anni successivi al terremoto del 1873. I documenti d’archivio riportano notizie di danni conseguenti al sisma per 15 chiese, ma è probabile che gli edifici danneggiati siano stati molto più numerosi, in quanto quelli per i quali sono stati riferiti danni corrispondono, probabilmente, a quelli sui quali sono stati eseguiti interventi di ricostruzione o riparazione di una certa entità. Tra questi si segnalano 7 chiese completamente distrutte e ricostruite dalle fondamenta, come la Parrocchiale di Chies, già danneggiata precedentemente da una frana nel 1857, oltre che dal terremoto, e ancora dal riattivarsi della frana nel 1882, che viene ricostruita su altro sito, la Parrocchiale di Pieve, ricostruita, ampliata, su progetto del Segusini, la Parrocchiale di Spert, ricostruita su altro sedime, anch’essa su progetto del Segusini, la Parrocchiale di Santa Croce, ricostruita sullo stesso sito, e ancora le chiese frazionali di Quers, Curago, e Valdenogher. Tra le chiese che hanno avuto lavori di “riparazione” dei danni subiti si segnalano la Parrocchiale di Puos e di Farra, le chiese di Torres, di Plois, di Santa Apollonia a Farra. A queste si aggiungono le chiese di Montanes, di Funes, di Lamosano, per le quali vengono riferiti danni ma non precisati gli interventi di riparazione. Questo grande sforzo di recupero e ricostruzione viene rivolto alla totalità degli edifici danneggiati o distrutti, con la sola eccezione della chiesa di San Daniele tra Bo.

#### NOTE:

- 1 Cfr. Historia di Georgio Piloni dottor Bellunese fino all’anno 1600, in Venetia MDCVII, Belluno 1929.
- 2 Cfr. A. Dalla Libera, Attività sismica nelle prealpi nord-orientali, in “Rivista quadrimestrale di studi vittoriosi - il flaminio”, 5, 1990.
- 3 A questo terremoto è stata attribuita magnitudo 6,4. Cfr. D. Slejko, A. Rebez, M. Santulin, Pericolosità sismica - Friuli in testa, in “Ingegneri Veneto”, FOIV, 27, dicembre 2009.
- 4 A questo terremoto è stata attribuita magnitudo 6,2. Cfr. Ibidem.
- 5 A questo terremoto è stata attribuita magnitudo 6,4. Cfr. Ibidem.
- 6 Per questo e gli altri terremoti storici si vedano anche le notizie contenute nel Piano Provinciale di Protezione Civile per Venezia, di seguito riportate, che se pure focalizzate su Venezia, possono avere qualche utile riferimento anche per l’Alpago. All’inizio del XII secolo sono da annoverare due terremoti: il primo attorno all’anno 1106 (terremoto di Malamocco) ed il secondo del 1117 (terremoto di sant’Ermagora), noto in letteratura scientifica e generalmente attribuito alla Lombardia-Veneto, il quale raggiunse l’undicesimo grado della scala MCS. Il primo, oltre che della distruzione di chiese e palazzi, fu responsabile del maremoto che sconvolse Malamocco: “il mare, come scosso dal suo fondo, penetrando furioso per tutti i porti e le aperture della laguna superava i lidi e tutto inondava. Tante case rovesciate, tanti fondaci guasti. Un’intera isola scomparve ingoiata dai flutti, l’antica Malamocco”. Il secondo fu probabilmente molto più violento e risentito in tutta l’Alta Italia ed in Svizzera e a Venezia “fu un grandissimo tremuoto, e venne un’acqua sulfurea [forse metano] che appiccò fuoco alla Chiesa di S. Ermagora”. Nel XIV secolo merita senza dubbio menzione il terremoto di Villaco del 1348, anch’esso dell’undicesimo grado, che fece rovinare molti campanili in Venezia dove gli è stato attribuita un’intensità dell’ottavo grado. Un altro aspetto riguarda l’avvento di ondate di maremoto: “Il Canal Grande rimaneva ogni tratto asciutto in modo da lasciare vedere il fondo, mentre l’acqua si riversava ora da un lato ora dall’altro”. Va inoltre ricordato il terremoto del Friuli del 1511 del nono-decimo grado, con risentimenti in Venezia del settimo-ottavo grado. Dalle cronache si apprende di distruzioni e morti in Venezia per caduta di comignoli, statue, merli ed ornamenti e case vecchie. Nei secoli seguenti sembra assistere ad una diminuzione dell’intensità dei sismi pur aumentando la

- quantità e l'accuratezza delle informazioni circa la sequenza delle scosse registrate nel XVII e XVIII secolo. Ed anche il XIX secolo fu caratterizzato da "quiete sismica" poiché nell'area veneziana si ebbero pochi risentimenti di rilievo. L'attività sismica, proveniente dalle aree sismogenetiche limitrofe, è sempre meglio documentata. Alcuni terremoti hanno raggiunto in Venezia il sesto grado, quale il terremoto dell'Alpago del 1873 e quello di Rimini del 1875, trasmessosi con intensità maggiore del quinto grado nella parte meridionale della provincia ed in Venezia ha raggiunto il terzo-quarto grado. Sul finire del secolo, nel 1895, il terremoto di Lubiana fece risentire i propri effetti su tutta la provincia di Venezia con intensità del sesto grado. Anche nel XX secolo continua la calma sismica, interrotta episodicamente da risentimenti del sesto grado, come quelli dovuti ad esempio dal terremoto di Belluno (altrimenti chiamato Alpago Sarmede) del 1936 e, più recentemente, del Friuli del 1976.
- 7 Si fa riferimento alle notizie di riparazione dei danni da terremoto relative alla chiesa di Curago (1711), vedi scheda.
  - 8 Cfr. ASB, Notarile, Alberto Castrodardo, p.lo 1743 foglio di guardia. 7 novembre 1709, giorno della festività di san Prodocimo "Noto come ritrovandomi in questa Cathedrale alla messa della 4 hore venne grandissimo terremoto e vidi la chiesa per lo spazio d'un cubo e più schuotersi di tal fatta che fu miracolo non rovinasse totalmente. Uscito di chiesa a precipitio con moltissime persone tutte tremanti, vidi cader molti camini, sassi dalli coperti delle case".
  - 9 A questo terremoto è stata attribuita magnitudo 6,4. Cfr. Slejko, Rebez, Santulin, Pericolosità sismica cit.
  - 10 Cfr. F. Zangrado, Molti secoli di storia per diventare protagonisti, in L'Alpago raccontato da Umberto Trame, Belluno 1984. L'autore precisa alcune delle conseguenze: "Il monte Fedarola, a est di Irrighe, si squarciò dall'alto in basso per tutta la sua altezza, con una spaccatura di trenta centimetri alla base. Due larghe e lunghe fenditure si aprirono in Valdenogher e Busa; nel tratto tra Chies e Irrighe si aprì una spaccatura con una curva ellittica abbracciante un'area di quattro chilometri. Nel piazzale di Puos fu riscontrato un sollevamento del terreno di circa dieci centimetri in una zona di una trentina di metri. A Cornei andò distrutta il settanta per cento delle abitazioni".
  - 11 A questo terremoto è stata attribuita magnitudo 5,5. Cfr. Slejko, Rebez, Santulin, Pericolosità sismica cit.
  - 12 Cfr. I calendari Campanili nella storia, Biblioteca popolare di Chies e Codenzano, 2004 e 2005, con pubblicate le foto d'epoca dei campanili dell'Alpago raccolte dall'architetto Germano dal Farra.
  - 13 Cfr. Campanili nella storia cit.
  - 14 Tra i documenti dell'Archivio vescovile relativi alla demolizione della chiesa rovinata dal terremoto e alla successiva ricostruzione, non vi è nessun cenno al campanile; si può quindi presumere che esso non sia stato interessato dalle distruzioni del terremoto.
  - 15 Cfr. Campanili nella storia cit. ☐

## **Santa Caterina di Capodiponte: Il ciclo pittorico trecentesco (Anna Maria Spiazzi)**

La “Plebem de Cadula cum capellis suis” così menzionata nella bolla del pontefice Lucio III (1185), presuppone una configurazione di chiesa presbiteriale e di cappelle ubicate nel territorio pertinente alla chiesa matrice di Cadola<sup>1</sup>.

Le chiese filiali e la loro intitolazione, elencate nella visita pastorale del 1577 dal vescovo Giovanni Battista Falier, riflettono un'organizzazione ecclesiastica codificata da papa Lucio III, ma probabilmente di più antica formazione, ed è da supporre che la chiesa di Santa Caterina di Capodiponte sia tra le più antiche per la posizione geografica, in quanto luogo di transito da una sponda all'altra del fiume Piave.

Flavio Vizzutti nel ricostruire le vicende storiche e artistiche di Cadola e del suo territorio, pone in evidenza due testimonianze fondamentali: “[...] Il 7 novembre 1370 «Santa Caterina di Capodiponte» (dal 1867 Ponte nelle Alpi) è citata per il lascito testamentario di una «libbra d'oglio» da parte di donna Fenis, figlia del nobiluomo Adalgerio de Nossadani e vedova di ser Saracino da Casteono. In una sentenza datata 22 agosto 1397 è chiaramente attestato che la chiesa è officiata almeno sin dai primi tempi del XIV secolo; viene frequentata sia dagli abitanti del luogo sia dai forestieri di passaggio, le offerte sono abbondanti, possiede beni immobili e la messa si celebra puntualmente ogni quindici giorni”<sup>2</sup>.

Il documento del 1397 attesta una frequentazione di persone di diversa provenienza, come pure di scambi commerciali e quindi sono altamente probabili anche scambi culturali, trattandosi di una via di transito obbligata lungo la “via d'Alemagna”<sup>3</sup>.

Il documento del 1370 risulta ancor più interessante poiché segnala una famiglia nobile che, in quanto tale, doveva avere una primarietà in Capodiponte e forse era insediata già da tempo nel territorio se donna Fenis, figlia del nobiluomo Adalgerio de Nossedani, lascia in testamento “una libbra d'oglio”. Donna Fenis, vedova di “ser Seracino da Casteano”, era forse in età avanzata quando fa testamento e quindi il padre poteva essere nato tra la fine del Duecento e all'inizio Trecento.

Donna Fenis, il marito e il padre suo, sembrano, almeno ad una prima considerazione, peraltro da verificare, presenze importanti nel territorio, non estranee alla devozione così come alla circuitazione culturale, anche storico-artistica, dell'epoca, soprattutto se si fa riferimento al ruolo assunto dalle famiglie nobiliari nel primo Trecento, fortemente motivate nella committenza di opere d'arte di carattere privato ma altresì coinvolte in committenze di carattere pubblico quali la decorazione di chiese e di cappelle gentilizie<sup>4</sup>.

La chiesa di Santa Caterina presenta in controfacciata e lungo le due pareti interne laterali una decorazione pittorica murale che per varietà e complessità di ideazione ha pochi confronti in area bellunese e questa originalità fu da sempre recepita, se nella visita pastorale del 1598 “... la chiesa è definita come tutta affrescata”<sup>5</sup>.

In controfacciata e lungo la parete laterale destra, entro riquadri, sono raffigurati San Martino e il povero, la Crocifissione, Due Santi, San Daniele, La Natività, San Francesco e San Michele Arcangelo, Cristo alla colonna.

A sinistra della porta d'ingresso e in prosecuzione lungo la parete laterale a sinistra sono raffigurati, ugualmente entro riquadri, Santo, Santo, Santo (perduto), Santa Maria Maddalena, Due Santi, San Pietro e San Paolo, Santo? (perduto), Santo, Santo con spada, Santo con spada”.

I riquadri relativi alla Vita di Cristo sono esclusivamente riferiti alla nascita e alla morte, mentre la sequenza dei Santi presenta singole figure entro i riquadri ad eccezione di due coppie di santi, la prima relativa ai Santi Pietro e Paolo, e la seconda a due santi non agevolmente identificabili.

Non si riscontra la raffigurazione di Santa Caterina, la santa titolare, ma è da supporre che ad essa fosse riservata la pala d'altare e che una Annunciazione fosse raffigurata sull'arcone dell'area absidale: decorazione demolita e testimoniata da frammenti che documentano soltanto la continuità della decorazione tra le pareti laterali e l'area absidale.

La scena evangelica della Natività per ampiezza e complessità di composizione è la più rappresentativa. La cornice che la racchiude presenta una fascia verde all'interno, una fascia rossa all'esterno ed una terza in alto a dentellatura bianca e rossa nella tipologia cosiddetta a dentelli a sega. Questo profilo a dentelli si differenzia dalle tre restanti tipologie che incorniciano sul bordo superiore i riquadri che sono a volute vegetali, a dentelli oppure a punte di diamante<sup>6</sup>.

L'iconografia e la composizione derivano dalla ben nota, e ampiamente diffusa in area orientale, tipologia bizantina della Madonna distesa sul giaciglio con accanto il Bambino Gesù avvolto in fasce. Il bue e l'asino sono al lato della culla, entro la grotta della montagna piramidale. Sullo sfondo del cielo, nell'angolo a sinistra vi sono tre angeli – forse i tre arcangeli Michele Gabriele e Raffaele – di cui quello al centro sorregge il globo crucigero e quello più a sinistra il labaro.

Nell'angolo a destra, l'angelo ad ali spiegate annuncia ai due pastori la nascita di Cristo. In basso, sullo sfondo roccioso, è accovacciato san Giuseppe, vicino alla levatrice che lava il Bambino Gesù in una tinozza a forma di calice o fonte battesimale e alla giovane donna che con l'anfora versa l'acqua nella vasca: le due donne sono ugualmente riconosciute quali Zelomi e Salomè<sup>7</sup>. La scena è stata accostata a due pitture murali analoghe per iconografia: la Natività e l'annuncio ai pastori nella chiesa di Santa Margherita in Salagona, riferita a pittore veneto e datata circa 1280-1290, e la Natività con l'annuncio ai pastori e l'adorazione dei re Magi, nella pieve di San Pietro di Feletto, attribuita a pittore veneto di inizio XIV secolo<sup>8</sup>.

La stesura pittorica, pur nell'analogia iconografica del modello bizantino, nella Natività della chiesa di Santa Caterina presenta peculiarità nettamente difformi da quelle riscontrabili nei pittori attivi a Salagona e a San Pietro di Feletto.

I volti della Vergine, di Zelomi e Salomè sono molto abrasati; pur tuttavia si riconoscono nel disegno e nel lieve reclinare dei volti un'aulicità e un impianto volumetrico inediti e autonomi, sia nell'ideazione che nella realizzazione.

A destra della Natività, il riquadro con San Daniele nella fossa dei leoni e il profeta Abacuc presenta analogia iconografica con la scena divisa in due riquadri nella chiesa di Santa Margherita a Salagona. Lo stato di conservazione degli affreschi di Salagona agevola l'interpretazione delle parti perdute nel riquadro della chiesa di Santa Caterina. Analoghe sono le vesti di Daniele e così pure il copricapo e la sontuosità del manto ornato con fascia dorata arricchita con perle, smeraldi e rubini, riflesso indiretto ma significativo della sontuosità delle vesti liturgiche.



Nell'interpretazione della composizione, tuttavia, le difformità risultano invece sostanziali e in netta cesura. A Salagona siamo di fronte a due rappresentazioni disgiunte, mentre in Santa Caterina appare una spazialità inedita, determinata dalla nicchia-trono che accoglie Daniele e che è resa in scorcio, suggerendo profondità. Trattasi di uno spazio tridimensionale, abitabile, con marmi classicheggianti e due clipei simulanti il porfido. La volumetria corporea della figura di san Daniele entro la nicchia marmorea risulta quindi misurabile, e con lui le figure di Abacuc e dell'angelo. La testa dell'angelo che prende per i capelli Abacuc e lo guida da Daniele, pur consunta nei capelli e nell'aureola, è ancora leggibile nell'ovale del volto e lascia dedurre la notevolissima capacità tecnico-stilistica dell'anonimo pittore. Oltre a rendere la piena volumetria e rotondità del viso, con rapido e sicuro disegno delinea bocca, naso ed occhi, e poi, con le rifiniture a biacca, lumeggia il rosato della pelle, rendendo effetti di luminosità sorprendenti e inediti a confronto con gli episodi di Salagona.

Il naso nella tipologia "a forcella", la filettatura a linea rossa per evidenziare la palpebra, la linea allungata della sopracciglia, le gocce di biacca sul mento e quello sotto il naso, sono elementi tipologici che contraddistinguono, questo maestro e la sua propria cifra stilistico-formale. La testa di Daniele, molto ben conservata, così come quella di Abacuc, sono rese con intendimenti volumetrici, con materia pittorica sovrammessa e rialzi di luce con la biacca.

La veste e il manto di san Daniele enfatizzano la volumetria, con cangiantismi del tutto assenti nel riquadro di Salagona. Abacuc, nel modo di entrare in scena, di sostenere il cesto in vimini intrecciato contenente il cibo e nel bastone sulle spalle atto a sostenere la fiasca con l'acqua, ha un modello illustre nel giovane con cesto e bastone sulle spalle che entra in scena, sul lato sinistro, nel riquadro dipinto da Giotto a Padova nella cappella degli Scrovegni raffigurante L'incontro di Gioacchino e Anna alla porta aurea.

Nel riquadro a destra di Daniele e Abacuc vi sono due santi di non agevole identificazione. Il primo è un santo vescovo benedicente, se il copricapo è identificabile quale mitria, oppure un abate benedicente se la veste e il manto fossero identificabili con un ordine monastico. La tipologia del copricapo non è usuale nell'iconografia più nota, ma l'intreccio in tessuto presenta analogie con la tessitura trecentesca italiana, e, quasi paradossalmente, appare in tutto analoga alla tipologia dell'intreccio a vimini del cestello del giovane dipinto da Giotto nella scena già citata.

Il viso del prelado benedicente, molto ben conservato, dimostra, e riconferma, la sapienza tecnica nel disegno di base, nelle stesure brunastre per rendere il volto di una persona non più giovane e nei rialzi a biacca. Inoltre, in questo caso, anche il modo di dipingere le orecchie, con pennellata sicura, continua e senza correzioni, si rivela del tutto peculiare e inedita.

A destra dell'"icona" con i due santi si trova la Crocifissione, scarsamente leggibile nei valori stilistico-formali e compositivamente analoga alla tipologia cosiddetta, genericamente, bizantina.

Singolare la rappresentazione del corpo nudo di Cristo in area occidentale, così come la sproporzione delle gambe in rapporto al torace. Il volto del *Cristus patiens*, pur nella scarsa leggibilità, sembra derivare da modelli musivi o da croci veneziane in sbalzo e in argento dorato di cui si conservano ancora alcuni preziosi esemplari in area bellunese<sup>9</sup>.

Sulla parete in controfacciata, in una grande riquadratura viene raffigurato San Martino. L'andatura del cavallo è raffrenata dal cavaliere, colto nell'atto di bloccare il cavallo e nel contempo di tagliare

con la spada il suo mantello per donarne una metà al povero che, a sua volta, alza le braccia per trattenere il pezzo di manto reciso. La scena, nella vivace espressività, mantiene un'aulica compostezza nella composizione molto ben rinserrata entro la cornice e in un fondo blu allusivo del cielo. Purtroppo il degrado è molto esteso e la lettura stilistica si riduce al volto di san Martino, ben conservato nelle usuali rifiniture a biacca, tanto da potersi riscontrare le peculiarità già rilevate nelle precedenti scene e nei precedenti volti, là dove ancora integri. Il povero, nella smilza figura e nel profilo e volto emaciati, presenta un naturalismo espressionistico molto accentuato e nuovo in rapporto alle restanti scene, determinato ovviamente dall'iconografia ma anche dalla volontà, forse, di presa diretta dal reale.

A destra della Natività è raffigurato San Francesco in riferimento forse al Presepe di Greccio e alla devozione francescana a Maria, Vergine e Madre. Il volto, non perfettamente conservato, mantiene tuttavia nei tratti fisionomici e nello sguardo molto intenso, una perfetta analogia con quanto già osservato in precedenza.

La figura di San Michele Arcangelo è stata demolita per aprire il vano della finestra, probabilmente nel XVII secolo<sup>10</sup>. Si intuisce peraltro l'iconografia con la bilancia atta a pesare le anime, il bene e il male.

Nell'ultimo riquadro a destra viene rappresentata La flagellazione di Cristo alla colonna. Il corpo di Cristo è nudo, come nella Crocifissione, e siede su una sorta di piedistallo marmoreo con prospetto a intarsi marmorei, a quadrettature e, all'interno di esse, una decorazione quadriloba. L'allusione alla regalità, ad un trono marmoreo, deriva dal testo evangelico. Il flagellante a destra e il secondo aguzzino a sinistra in basso, nei corpi disarticolati e nell'espressionismo dei gesti e dei volti, ora solo intuibili a causa della perdita delle stesure cromatiche, si apparentano con il povero nel riquadro con San Martino.

La preziosità dei marmi nella colonnina con capitello ionico, e delle pareti laterali che fungevano da quinta prospettica con il pavimento e il "trono marmoreo" su cui siede Cristo, sono ora elementi soltanto intuibili ma avvalorati dalla cornice in alto che allude ad un cassettonato, ad uno sporto che si può ipotizzare avesse una continuità tecnico-costruttiva nel soffitto ligneo della chiesa.

I due santi dipinti in controfacciata a sinistra non sono agevolmente identificabili: l'uno giovane e l'altro anziano in abiti da monaco, veste bianca e sopraveste scura. Il giovane regge un libro e con l'indice della mano destra indica alla sua sinistra: sembra quindi alludere ad un evangelista, forse Giovanni, il cui testo evangelico viene interpretato da un Padre della Chiesa, cioè il santo monaco. I volti sono intensi negli sguardi e la gestualità delle mani è sapientemente interrelata tra i due poiché la mano sinistra del santo monaco sembra a sua volta rinviare al giovane santo alla sua destra.

Il terzo riquadro è perduto, ma nella cornice e nei pochi frammenti in basso segnala la continuità nella sequenza figurativa.

Santa Maria Maddalena tiene tra le mani il vaso d'unguento ma la sua leggibilità è soltanto iconografica. Nel riquadro contiguo, i due santi sono compresenti e trattasi forse, dei due apostoli, Giacomo e Andrea, se rapportati iconograficamente al riquadro successivo nel quale sono compresenti san Pietro e san Paolo, secondo un'iconografia consolidata dall'età paleocristiana.

Il degrado in queste figure è molto esteso e soltanto il viso del primo giovane santo permette di leggere i caratteri stilistici ricorrenti e già annotati. In particolare, inoltre, si possono riscontrare la spezzatura della veste nella scollatura e la profilatura in biacca che in origine doveva dare grande risalto al collo. Questo particolare tecnico-stilistico, il profilare in biacca il bordo delle pieghe, si legge in san Pietro nel manto, nella profilatura sopra la mano destra.

A Salagona, pur nell'analogia della spada trattenuta con la lama verso l'alto per san Paolo e la coppia di chiavi pendenti verso il basso per san Pietro, i due santi sono disgiunti e quindi a Santa Caterina il valore iconografico ha un'evidenza di dottrina e di simbologia più meditato e colto da parte del pittore e forse anche da parte della committenza.

Dopo l'interruzione determinata già in antico dall'apertura di una cappella, la teoria di santi riprende con la raffigurazione di Santo con cartiglio nella mano sinistra e lama (?) della mano destra. La lama non è leggibile, ma esso è stato riconosciuto quale san Bartolomeo; pur nella lacunosità della figura, se ne intuisce l'impianto volumetrico.

Gli ultimi due santi, con spada e con mantello di ermellino, sono stati identificati con i Santi Vittore e Corona. Le due figure di giovani cavalieri sono elegantemente abbigliate, composte nei gesti e intense nelle espressioni dei volti.

Il maestro che opera nella chiesa di Santa Caterina conosce la pittura di Giotto a Padova e dei giotteschi, anche forse in considerazione della presenza di un pittore giottesco a Feltre nella chiesa dei Santi Vittore e Corona nel terzo decennio del secolo XIV e del Compagno del Maestro dei Domenicani di Bolzano nel ciclo pittorico relativo agli Episodi dei Santi Vittore e Corona<sup>11</sup>. Pur dovendosi registrare una componente iconografica giottesca in alcune puntuali citazioni, si può rilevare che il nuovo e moderno linguaggio figurativo introdotto da Giotto a Padova rimane di fatto incompreso dal nostro pittore o comunque del tutto marginale. Le osservazioni tecniche e stilistiche esaminate in ogni singola figura del ciclo pittorico della chiesa di Santa Caterina rinviano invece alla pittura veneziana dei primi decenni del Trecento e comunque del periodo antecedente all'affermarsi di Paolo Veneziano quale pittore più illustre in Venezia e nella Dalmazia.

La complessità dello sviluppo dell'arte figurativa a Venezia e in Dalmazia in questi primi decenni del Trecento è stata presentata nell'esposizione *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, con una ripresa degli studi mirata a porre in luce reciproci scambi ma anche peculiarità che la configurano. In tal senso, il cosiddetto "Maestro delle tavole di Caorle" ritenuto da Pallucchini: "una forte personalità legata ai modi di Maestro Paolo del tempo della Pala feriale", viene individuato quale "Pittore dalmata" della metà del secolo XIV.

Per una provenienza dalmata aveva già formulato una prima ipotesi Mauro Lucco, collegando il "corpus" di tavole raffiguranti gli apostoli a mezzo busto con gli affreschi della chiesa veneziana di San Zan Degolà, riferiti ad una datazione ai primi del Trecento anziché ad una datazione intorno al 1260<sup>12</sup>. Il problema, per ragioni cronologiche e stilistiche, è molto complesso, ma risulta importante per il maestro degli affreschi di Santa Caterina poiché egli guarda con particolare attenzione agli Apostoli di Caorle nel disegnare le figure e negli stilemi: la densità cromatica, la tipologia degli occhi e del naso, le pieghe nella scollatura delle vesti, l'illuminismo, l'aulica gestualità, la fissità degli sguardi.

L'anonimo maestro di Santa Caterina, almeno allo stato attuale delle conoscenze, si pone nell'ambito di questo affascinante maestro di presunta provenienza dalmata.

Più recentemente, Cristina Guarnieri recupera il problema in una ricostruzione del "corpus" di opera del "Maestro dell'Incoronazione del 1324" e ipotizza per le sei tavole di Caorle una datazione entro il primo decennio del secolo XIV.

Il maestro di Santa Caterina, forse uscito dalla bottega del Maestro di Caorle, conosce probabilmente anche le opere più tarde del "Maestro dell'Incoronazione" e dei pittori veneziani ed anche le citazioni da Giotto del "Maestro di San Pantalon" nelle Storie di Sant'Orsola se poi, a sua volta, sente la necessità di ricorrere ad una citazione certamente superficiale ma quasi dovuta, per dimostrare la sua cultura e conoscenza della pittura di terraferma di Giotto a Padova. Nella rotondità dei volti e nella ricercata volumetria il maestro di Santa Caterina, sembra guardare anche al volto di san Fortunato nella Crocifissione della chiesa di San Marcuola, così come al volto di Cristo Crocefisso.

Il maestro di Santa Caterina, alla luce del recente restauro diretto da Marta Mazza, al cui saggio si rinvia, dimostra ora di non essere un epigono della tarda cultura bizantineggiante bensì un pittore dotato di notevoli capacità tecniche e stilistiche, aggiornato sulla pittura veneziana dei primi decenni del Trecento nel periodo in cui, tra il terzo e il quarto decennio del secolo, il "Maestro dell'Annunciazione del 1324" rappresentava il momento più aulico della pittura veneziana.

#### NOTE:

- 1 Per la diffusione del cristianesimo nei primi secoli e la più antica testimonianza in Cadola di manufatto lapideo, il piastrino mutilo databile al secolo IX, "forse unico superstite di una recinzione presbiteriale" rinvio a: F. Vizzutti, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola. Documenti di storia e d'arte*, Belluno 1999, pp. 9-12. In questo volume si rinvia ai saggi di Cuscito e di Mazzorana.
- 2 Ivi, p. 249.
- 3 A.M. Spiazzi, *Scultura lignea e pittura a Belluno e nelle vallate dolomitiche*, in A.M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli (a cura di), *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno 2004), Cinisello Balsamo (MI) 2004, e bibliografia relativa.
- 4 Si veda il caso esemplare di Enrico Scrovegni e la cappella dipinta da Giotto a Padova.
- 5 Vizzutti, *Le chiese dell'antica pieve di Cadola cit.*, p. 249.
- 6 Per la tipologia degli ornati, anche in oreficeria, si veda: B. Montevicchi, S. Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica. 4 Dizionari etimologici*, Firenze 1988.
- 7 Zelomi e Salomè sono nei vangeli apocrifi di Giacomo e Matteo; Santa Anastasia si legge invece nella Natività di Salagona, si rinvia a: G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the painting of north east Italy*, Firenze 1978, pp. 31-32. È rappresentata a Ravenna e ad Aquileia e in un grande dossale presso l'Istituto Ellenico di San Giorgio dei Greci dell'inizio del XIV secolo.
- 8 Per la chiesa di Salagona si rinvia, anche per la precedente bibliografia, a: R. Bernini, *I cicli pittorici di Laggio e Vigo. Gli affreschi di Santa Margherita di Salagona a Laggio di Cadore* in R. Bernini (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Vigo di Cadore*, Belluno 2003, pp. 101-108. Per la chiesa di San Pietro si rinvia, anche per la precedente bibliografia, a: G. Fossaluzza, *La Pieve di San Michele di Feletto e i suoi affreschi*, Vicenza 2008, pp. 51-56.
- 9 Cfr. A.M. Spiazzi, scheda 71, *Croce processionale, S. Simon di Vallada (BL)*, e scheda 77, *Croce processionale, San Tommaso Agordino (BL)*, in A.M. Spiazzi (a cura di), *Oreficeria sacra in Veneto. Secoli VI-XV, I, Cittadella*, 2004, pp. 144-145; 153-155.
- 10 Si confronti il testo di Mazza e Fassina, *infra*.
- 11 Per la diffusione del giottismo in Veneto e a Feltre in particolare, si rinvia, anche per la precedente bibliografia, a: G. Ericani, *Il Santuario dei Santi Vittore e Corona. Gli apparati decorativi*, in F. Magani,

- L. Majoli (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Feltre e territorio*, Belluno 2008, pp. 249-257.
- 12 R. Bernini, schede 46 e 47, in F. Flores d'Arcais, G. Gentili (a cura di), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Milano 2002, p. 196. Per il "Maestro dell'Incoronazione" e la questione della pittura veneziana entro il quarto decennio del Trecento si rinvia, anche per la precedente bibliografia, a: C. Guarnieri, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in G. Valenzano, F. Toniolo (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia 2007, pp. 153-201. Per analogia di ambito culturale veneziano, la miniatura "sanudiana" e le correlazioni tra pittura e miniatura si veda: G. Mariani Canova, *La miniatura a Venezia nel secolo di Giotto*, ivi, pp. 203-206.

## La bellezza e il colore delle immagini (Sergio Claut)

“La bellezza e il colore delle immagini sono uno stimolo per la mia preghiera. E' una festa per i miei occhi, così come lo spettacolo della campagna sprona il mio cuore a rendere gloria a Dio” scriveva Giovanni Damasceno nel secolo VIII nei suoi discorsi sopra le immagini dipinte nelle chiese, dove “*aspectum movent picturae flores, atque ad instar prati visum oblectant meum, et Dei gloriam sensim instillant animo*”; con davanti agli occhi le immagini di Cristo, della Madonna, dei santi e dei martiri illustrate dai colori della pittura, usciva di chiesa santificato e tutto ardente d'imitazione. Qualche tempo dopo, il secondo Concilio di Nicea, convocato per deliberare sul culto delle immagini sacre, durante la settima sessione svolta il 13 ottobre dell'anno 787, definiva la natura e il valore delle icone stabilendo, contro gli iconoclasti, di voler “custodire gelosamente intatte tutte le tradizioni ecclesiastiche, sia scritte sia orali. Una di queste, in accordo con la predicazione evangelica, è la pittura delle immagini, che giova senz'altro a confermare la vera e non fantastica incarnazione del Verbo di Dio...come la rappresentazione della Croce, così le venerande e sante immagini, sia dipinte sia in mosaico o in altra materia conveniente, devono essere esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili e sui paramenti, sui muri e sulle tavole, nelle case e sulle strade; siano esse l'immagine di Gesù Cristo, o della santa madre di Dio, dei santi angeli, di tutti i santi e pii uomini. Infatti, quanto più continuamente essi vengono visti nelle immagini, tanto più quelli che le vedono sono portati al ricordo e al desiderio di quelli che esse rappresentano e a tributare ad essi rispetto e venerazione” (Concilio di Nicea II, Act. 7<sup>a</sup>, *Definitio de sacris imaginibus*). Oltre un secolo prima, il papa Gregorio Magno indirizzò una lettera a Sereno, vescovo di Marsiglia, nella quale lo rimproverava di aver fatto distruggere immagini che i fedeli adoravano: “è cosa diversa adorare una pittura e invece imparare, mediante la storia dipinta, che cosa si debba adorare. Infatti ciò che la Scrittura è per quanti sanno leggere, questo lo offre la pittura a quanti non istruiti la guardano, giacché in essa coloro che non sono istruiti vedono che cosa debbono seguire; in essa leggono coloro che non conoscono l'alfabeto. Da qui la pittura, specialmente per il popolo, prende il posto della lettura. Se qualcuno vorrà fare un'immagine, non impedirlo; invece proibisci in ogni modo che le immagini siano adorate” (Gregorio Magno, *Epistola ad Serenum episcopum Massiliensem*, oct. 600). L'iconografia cristiana trascrive attraverso le immagini il messaggio evangelico che la Sacra Scrittura trasmette con la parola e le immagini “furono introdotte per la pigrizia degli affetti, affinché gli uomini che non sono eccitati alla devozione delle cose compiute da Cristo per noi, quando le ascoltano con l'udito, lo siano almeno mentre le vedono in figure e pitture, come se fossero presenti ai loro occhi corporei. Infatti la nostra emozione è più eccitata da quel che vede che da quel che ascolta” (San Bonaventura, *Liber sententiarum*, 1260). San Tommaso d'Aquino definisce infine il valore della venerazione delle immagini sacre: “Gli atti di culto non sono rivolti alle immagini considerate in se stesse, ma in quanto servono a raffigurare il Dio incarnato. Ora, il moto che si volge all'immagine in quanto immagine, non si ferma su di essa, ma tende alla realtà che essa rappresenta” (Tommaso D'Aquino, *Summa theologiae*, II-II, q. 81, a. 3, ad 3), come “l'amante che arde dal desiderio della bellezza, ricevendo continuamente ciò che gli appare come un'immagine di ciò che desidera, aspira a saziarsi della figura dello stesso archetipo” (Gregorio di Nissa, *De vita*

*Moysis*). L'immagine, quale che sia natura materiale con cui è realizzata, è in grado di manifestare con maggior evidenza e comprensibilità, rispetto ad un trattato teologico, la natura dell'Eucaristia, la venerazione della Madonna e dei santi e la capacità che essi hanno di intercessori per i fedeli presso Dio; la raffigurazione degli "exempla virtutis" messi in opera dai santi martiri e confessori della fede è capace di spingere i fedeli viventi alla loro imitazione.

Le immagini più antiche esistenti nel territorio delle pievi di Cadola e d'Alpago sono quelle della *Nascita di Maria*, della *Crocifissione* e della "turba sanctorum" affrescata da ignoti pittori nei primi anni del XIV secolo tutto attorno nell'aula della chiesa di santa Caterina di Ponte nelle Alpi (vedasi l'intervento di Anna Maria Spiazzi in questo volume).

Nella prima metà del secolo XV si data un antependio, rivestimento di legno applicato sulla parte frontale di un altare, forse proveniente dalla distrutta chiesa di san Floriano a Col di Cugnan ed ora conservato nella parrocchiale di san Giuseppe (1). Alla tavola dipinta è sovrapposta una cornice sagomata ad archi trilobati che crea cinque riquadri disuguali scanditi da colonnine tortili dipinte. In quello centrale, seduta sopra un prato fiorito, la *Madonna* insegna a leggere al *Bambino* che le siede in grembo e che bada più allo stilo che alle parole. Alla sua destra *sant'Antonio abate* le presenta lo sconosciuto giovane offerente di quest'opera, inginocchiato, con una mano al petto per chiedere misericordia dei suoi peccati con le parole di Davide PECA[VI] MISERERE ([MEI] DEUS proclamate nel foglio srotolato; l'ignoto personaggio aveva probabilmente nome Antonio come il santo che lo affida alla protezione Vergine per l'eternità. Sul lato opposto un imbronciato *sant'Andrea* apostolo guarda lontano stringendo la croce del martirio. Negli scomparti alle estremità della tavola posano il precursore di Cristo *san Giovanni Battista* a scavalco del fiume Giordano con l'annuncio PARATE VIAM DOMINI/HIC ...NO DI.../AGNUS DE'QUI TOLIS PECCATA MONDI e *san Gottardo* vescovo, ciascuno identificato dal proprio nome scritto sopra il capo. L'antependio é opera di un ignoto artista gotico attivo nei primi due decenni del '400 che, nella tradizione

figurativa di Simone da Cusighe, si esprime con un linguaggio arcaico e rustico dal sapore nordico e capace, nel frattempo, di ripetitive eleganze formali riconoscibili nel trattamento delle vesti di cui ricopre i suoi rigidi personaggi sia nell'astratta espressività dei loro volti.

La più antica attestazione della chiesa intitolata a "sancto Andreae de supra polpetum" sul monte Frusseda e di un contiguo monastero della regola di san Benedetto risale al 1362: era governato da un priore, dapprima dell'ordine benedettino come "fra Pietro" nel 1395, successivamente del clero secolare cui apparteneva Teodoro Cavassico documentato nel 1581. Sui lati dell'arco santo, che separa l'aula della chiesa dal presbiterio absidato, è affrescato l'*arcangelo Gabriele* che annuncia a *Maria* "concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù" (Luca, 1, 31). Sulle pareti laterali della piccola abside è distribuito il Collegio degli *Apostoli* al completo dei suoi dodici componenti, la cui raffigurazione, talora accompagnata anche dal testo scritto del *Credo* suddiviso in dodici versetti, è un'allegoria fondamentale della Fede cristiana, quasi un «Credo nascosto», considerando gli Apostoli rappresentativi del Credo stesso. Nella parete di fondo dell'abside, a sinistra di una piccola finestra, appare del tutto indecifrabile la figura di un santo, mentre dalla parte opposta è ben visibile il profilo di un santo guerriero con lo scudo crociato sopra un cavallo bianco: potrebbe essere *san Giorgio* che affronta e sconfigge il drago simbolo del male (2). Gli

affreschi sono parzialmente visibili per cadute d'intonaco che hanno quasi completamente cancellato l'angelo annunciante, risparmiandone soltanto una porzione della veste vermiglia, mentre della Madonna è visibile il volto e poco altro, restando la figura ancora in buona parte coperta da uno strato di scialbo settecentesco che la protegge da scritte e graffiti. Questi sono invece profusi sui muri più bassi dell'abside dove lo scialbo è stato solo parzialmente asportato nel secolo scorso,

così che gli apostoli sono visibili, ma non le loro teste che restano quasi tutte ancora protette dalle imperversanti scritte moderne tracciate a carbone. Tutte le immagini sono contornate da una cornice corrente a ventagli policromi, contrapposti e sfalsati, riconoscibile identica nella volta della cappella degli Innocenti in santa Caterina a Treviso, nella chiesa della Trinità a Feltre ed in quella di san Lorenzo dei Battuti a Serravalle, dipinte a fresco fra terzo e quarto decennio del '400. Uno di questi fu "magistro Andrea pictore" (notizie 1428-1473), figlio di Giacomo sarto, originario "de Foro civitate belluni" e documentato nell'area trevigiana dove risiede dal 1430, ma con occasionali presenze anche in area bellunese e feltrina negli anni 1428, 1433, 1438 e finalmente nel 1473 quando cessano le notizie (l'artista non è identificabile con il contemporaneo Andrea (circa 1435 - 1494) figlio di Bortolotto, residente nella medesima contrada da Foro di Civald di Belluno e noto con il toponimico di "bellunello" quando si trasferì a San Vito del Friuli da dove inviò nel 1481 la scultura lignea della *Madonna con Bambino*, ora nella chiesa di Cavarzano). Nella modellazione del volto dal tenero incarnato della Vergine annunciata, allineato con i tipi diffusi da Gentile da Fabriano, ed in quello di profilo di san Giorgio si manifestano le identiche tipologie dei cicli pittorici in santa Augusta ed in san Lorenzo dei Battuti a Serravalle che Giorgio Fossaluzza (2003, pp. 257-266 - Fossaluzza, foto 10.28, p. 114) riferisce al pittore Andrea da Foro attorno al quinto decennio del XV secolo, il qual è documentato autore nel 1471 degli affreschi nella chiesa di Rugolo. Gli apostoli sono disposti frontalmente, tutti hanno in mano il libro del Nuovo Testamento e sono rivolti all'altare dove si perpetua il sacrificio eucaristico. Mostrano strettissime parentele morfologiche con i santi apostoli Pietro e Paolo dipinti a tempera sopra una tavola d'ignota provenienza bellunese, ora nel Museo Diocesano di Feltre: simile l'impianto volumetrico delle figure vestite con panni dalle morbide pieghe falcate o lentamente arricciate sullo scollo, mentre le mani contornate una linea scura che le definisce con eleganza raccolgono ugualmente al fianco i mantelli o tengono il libro del vangelo.

La chiesa di sant'Andrea sul Monte Frusseda era sovrastata da una fortificazione dove il 19 luglio 1805 "si cominciò, per quanto fu detto, a lavorare per ordine del Governo nella Fortezza, o sia Fortin, a S. Andrea di Popet, o sia Pedemonte" (3). Il giorno 25 dello stesso mese, "domenica si levò e portò giù processionalmente la Palla, e pietra Sacra, e campana e statua antichissima di S. Andrea di Pedemonte, stante la fortezza che si v'è facendo vicino la detta Chiesa dove vi sono ogni giorno cinquecento, e anche fino ottocento uomini che lavorano comandati dal Governo [austriaco] alle Pievi soggette, e a questi danno soldi cinquanta per uno, ma con patto che non devano parlare". Il solenne trasporto dei sacri arredi da sant'Andrea trasferì dunque nella chiesa di san Felice di Polpet la campana, la pietra sacra dell'altare e le immagini del santo esistenti in chiesa che erano la statua lignea trecentesca e l'ancona lignea dell'altare con la pala che conteneva, quest'ultima conservata ora nella cripta della chiesa parrocchiale di Polpet (4). La sacra



conversazione della *Madonna col Bambino fra sant'Andrea e sant'Antonio abate*, databile attorno alla metà del '500, è opera del bellunese Nicolò de Stefani (1520 circa-1599), "pittor degno che si pregi e perché competé con la famiglia di Tiziano, e perché da lei non fu sempre vinto" come scrive generosamente Luigi Lanzi nella *Storia pittorica della Italia*. La scena è posta dentro un ambiente architettonicamente disadorno, chiuso da un lungo muro contro il cielo corso da nuvole sottili in una morbida luce crepuscolare. La Madonna, seduta sopra un alto piedestallo a due gradoni davanti ad un prezioso drappo d'onore di seta verde bordato d'oro, china lievemente il capo verso l'apostolo

che, posata la croce del martirio sulla spalla, la guarda appassionato e febbrile pregando a mani congiunte. Il Bambino diritto in piedi e aggrappato alla veste della madre pronta a trattenerlo in equilibrio, scruta preoccupato l'oscuro maiale accucciato ai piedi del vecchio abate sant'Antonio, immerso nella lettura e ignaro del silente sacro conversare degli sguardi tra la Madonna e sant'Andrea. I tipi delle figure di Nicolò de Stefani discendono dai dipinti forniti da Paris Bordon a numerose chiese bellunesi; il volto della Madonna si riconosce nella tavola della chiesa di San Lucano (ora a Varsavia, Narodowe Museum), sant'Andrea ripete le sembianze di san Cornelio nella pala di Taibon o di san Fabiano in quella per Santa Maria dei Battuti (ora Berlino, Staatliche Museum, Gemäldegalerie); mentre il modello per sant'Antonio abate va ritrovato nella pala di Francesco Vecellio per la chiesa bellunese di Santa Croce (ora a Berlino, Staatliche Museum, Gemäldegalerie).

Un'altra opera di Nicolò de Stefani è quella sull'altare della chiesa di San Lorenzo a Losego: contenuta in un'ancona lignea della prima metà del '600, la tela (5) raffigura la *Madonna col Bambino, san Lorenzo e san Giovanni Battista* con la donatrice dell'opera. Un ambiente pavimentato a quadroni bianchi ocre e verdi e chiuso da un fondale bruno che lascia vedere soltanto una breve zona di cielo, ospita il sacro convegno cui sono giunti, dai contrapposti angusti accessi laterali, il santo diacono Lorenzo e san Giovanni Battista precursore di Cristo, curiosamente raffigurato con un libro in mano come fosse l'omonimo evangelista. Un panno prezioso di seta verde listata d'oro che scende dall'alto coprendo un plinto dove posa l'invisibile sedile della Madonna, posto sopra uno zoccolo di pietra al centro della parete. La Madonna, appena ruotata verso destra, stende la mano accogliente ad uno smagrito Battista vestito di stracci sbrindellati, intercessore per l'anziana donna in preghiera donatrice del quadro; dall'altra parte, san Lorenzo dall'indefinita fisionomia giovanile, girate le spalle alla Madonna, fa mostra di sé nella sgargiante dalmatica di velluto cremisi broccato, rivolto fuori del quadro. Questa pala di Losego fu eseguita da Nicolò de Stefani anteriormente alla tela di Polpet e in prossimità del *Compianto su Cristo morto* datato 1553 che stava nella chiesa di san Daniele/Liberale di Belluno (rubato dopo il 1984) corrispondendovi il volto della Madonna con quelli delle donne dolenti che piangono la morte di Cristo esemplati sulle figure femminili della pala di Paris Bordon per la chiesa di san Lucano a Belluno (ora Varsavia, Narodowe Museum). Il de Stefani si avvale di modelli figurativi più arcaici, riconducibili ad opere della seconda metà del '400, cominciando dal diacono martire che ha la fonte precisa in quello del *Trittico di san Lorenzo* dipinto da Giovanni Bellini negli anni Sessanta per la chiesa della Carità a Venezia (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia). Il Bambino, un po' gonfio accovacciato in braccio alla Madonna sprezzante, è una perfetta replica di quello dipinto da

Alvise Vivarini nella pala di Santa Maria dei Battuti a Belluno (già Berlino, distrutta nel 1945), con l'unica variante, per semplificazione, della mano destra non più rivolta all'esterno benedicente, ma girata indietro sul petto. Il Battista, infine, è una redazione semplificata (e anche scorretta visto che l'ombra del sottile bastone ritorna a destra verso la fonte d'illuminazione) di quello più volte ripetuto da Alvise Vivarini e diffuso in periferia dal fido seguace Jacopo da Valenza autore nel 1506 di una pala per la pieve di Santa Maria in Alpago dove era raffigurato anche il santo battezzatore. La committente del dipinto assiste alla scena sacra in una posizione che la esclude dalla dimensione spazio-temporale del mistero divino cui tuttavia è idealmente partecipe; l'ignota ritratta in preghiera assomiglia non poco a quell'altra donna che il de Stefani aveva dipinto nel Battesimo di Cristo ora nella chiesa di santo Stefano a Belluno.

Uno spazio corto posto davanti ad un perfetto arco di pietra alleggerito nell'intradosso della volta da una decorazione a fiononi scolpiti in quadro e chiuso in fondo da un panno bruno contro il cielo crepuscolare, è il luogo destinato alla "icona Ss. Galli, Cosemi et Damiani" posta sul primo altare nella chiesa di Santa Maria a Pieve d'Alpago (6). Ne sono protagonisti *san Cosma*, *san Damiano* e *san Gallo*, ciascuno individuato dal proprio nome scritto sotto la figura, invocati per la buona salute del bestiame. L'irlandese San Gallo, vissuto fra VI e VII secolo e morto nel luogo dell'odierna Svizzera che poi porterà il suo nome, ha le fattezze generiche di un vescovo, ma senza il gallo col quale è solitamente raffigurato. I fratelli medici Cosma e Damiano, vissuti fra terzo e quarto secolo, furono martirizzati ad Antiochia al tempo di Diocleziano. San Cosma, raffigurato in abito rosso come i medici del Rinascimento, ha lasciato cadere a terra la borsa del denaro per indicare la gratuità della sua professione medica e mostra ad un orripilato san Gallo ritto sopra un piedistallo una gamba bruna amputata sopra il ginocchio, a ricordo della miracolosa sostituzione ad un paziente della gamba distrutta dal cancro con una sana prelevata ad un "donatore" etiope appena sepolto. L'intervento fu attuato assieme a Damiano, raffigurato anch'egli in abito da medico ed il cofanetto dei ferri chirurgici in mano, col capo chino e lo sguardo rivolto in basso ai devoti in preghiera. Anche questa è un'opera di Nicolò de Stefani, posteriore a quella di Polpet, dove il pittore continua ad utilizzare modelli derivati delle pitture di Paris Bordon. Se san Gallo è riconducibile al san Cipriano della pala di Taibon o, meglio ancora, al san Biagio di quella già in santa Maria della Celestia a Venezia ed ora nel Museo Civico di Treviso, san Cosma mostra affinità non marginali con il primo personaggio a sinistra de *Cristo e il centurione* a Mount Stuart; anche la testa d'angelo infissa al sommo dell'arco riprende quella del putto in piedi nella pala di santa Maria dei Battuti.

L'esecuzione della pala nella chiesa di san Rocco a Torch in Alpago va collocata al tempo della grande peste del 1575-1577. Nella tela, dipinta da Nicolò de Stefani nell'ottavo decennio del '500, l'incontro della *Madonna con san Rocco e san Sebastiano* è ambientato all'aperto, dentro un'edicola semicircolare dove, alta sopra un trono schermato da un drappo verde, siede Maria che trattiene il piccolo Gesù sportosi per dare una mela a san Sebastiano. I santi tutelari contro la peste posano alla base del trono: a destra san Rocco appestato mentre mostra il nefasto bubbone purulento cresciutogli all'inguine, a sinistra san Sebastiano nudo, legato alla colonna e trafitto da un'unica freccia conficcata nell'ascella dove, al solito, si manifestano i bubboni della peste di cui il dardo è una metafora (7). L'antico martire san Sebastiano, controparte cristiana dell'Apollo pagano

che seminava la peste con le frecce, rappresenta la profilassi della malattia, potendone scongiurare l'insorgere, mentre San Rocco che nel XIV secolo guarì dalla malattia, è un moderno terapeuta perché può far guarire chi ha contratto il terribile morbo. La sua immagine, qui consunta e corrosa per guasti e ritocchi di vecchi restauri, ricorda modelli di Francesco Vecellio come quello nella pala ora nel Museo Jacquemard Andrè di Parigi o l'altro compreso nel polittico di Sedico attraverso la memoria grafica che ne trasse il Cavalcaselle. Assolutamente preciso è invece il riporto della figura di san Sebastiano da quella di Paris Bordon nella pala di santa Maria dei Battuti (ora Berlino, Staatliche Museum, Gemäldegalerie), pur con qualche semplificazione. Dalla torsione del busto quasi scomparsa, alla postura delle gambe ora banalmente frontali; il lungo soffice panno di seta azzurra che copriva l'inguine del santo con un nodo pericolosamente allentato è divenuto un aderente e solido perizoma giallo traslucido, così come lo sguardo sofferente rivolto in basso fuori del quadro ora è fisso in alto dalla parte opposta. Infine, anche l'angioletto seduto a suonare di violino sopra un plinto alla base del trono viene direttamente da quello messo a suonare dal Bordon nella sacra conversazione dipinta per la chiesa di San Lucano a Belluno (ora Varsavia, Narodowe Museum).

Sopra l'altare maggiore della chiesa di santa Maria a Cadola è posta la grande pala della *Madonna col Bambino fra san Giovanni Battista e san Girolamo* (8): un iperbolico podio a tre gradoni coperto da un tappeto e un drappo sovrapposto di seta dorata, sospinge in alto il trono fregiato dalle insegne del vescovo Giovanni Battista Valier e del pievano di Cadola Sebastiano Salatini, al tempo dei quali fu dipinta l'opera che è firmata e datata "CÆSAR VECELIVS f. 1581". L'impianto è ancora quello arcaico rinascimentale a schema piramidale, dove i santi posano in basso e nel mezzo in alto sta la Madonna, qui seduta in trono sostenendo il Bambino in piedi; san Giovanni Battista indica il piccolo Gesù del quale sarà il "precursore", ma il vegliardo san Girolamo non distoglie l'occhio dalla sua Bibbia che per primo tradusse in latino. Cesare Vecellio (Pieve di Cadore, 1521 - Venezia, 1601), operò ininterrottamente nella bottega di Tiziano Vecellio dagli anni Quaranta fino alla morte del maestro avvenuta nel 1576, dopo di che è nota la sua attività indipendente che manifesta un completo distacco dalla tradizione tizianesca. Egli interpreta con estro gli esempi figurativi e cromatici del repertorio di Tintoretto, di Schiavone e, soprattutto, di Paolo Veronese, così da utilizzare liberamente per questa Madonna di Cadola quella delle pale Bevilacqua-Lazise e Giustiniani delle quali, in realtà, si era già servito un lustro prima per dare forma alla Madonna del Rosario nella chiesa di Santa Maria a Lentiai. Questa adesione al Veronese

lo porterà qualche anno più avanti a trasferire, quasi in forma di plagio, il san Sebastiano di Paolo Veronese per l'omonima chiesa di Venezia nel dipinto che fu posto sopra l'altare del santo nel duomo di Belluno nel 1585. Ma anche il Battista rinvia al Veronese, non meno di san Girolamo, plasmato come la statua di sant'Antonio abate di Alessandro Vittoria in san Francesco della Vigna a Venezia e coerente ai monumentali Apostoli affrescati da Cesare Vecellio attorno al 1578 sulle pareti della navata centrale in Santa Maria di Lentiai.

Nelle sue "Prediche Quadragesimali" scritte a Venezia nel 1586, Cornelio Musso scrive che le immagini servono al popolo semplice e illetterato come fossero libri "perché raccogliendosi in se stesso, e senza distrazione d'animo e di mente, mirando fisso in una imagine di Christo in Croce,

caverà più frutto senza dubbio un divoto contadino a una occhiata sola di contrizione, di comparazione, di divotione, che non faranno per avventura molti huomini dotti, ma freddi, o forse tiepidi, volgendo e rivolgendo le loro copiosissime Librerie". Rappresentazioni della vita di Gesù come la nascita, la predicazione, la morte in croce, la resurrezione ecc. sono la traduzione figurativa di nodi fondamentali del pensiero cristiano. L'ultima cena con l'istituzione dell'Eucaristia assume un valore straordinario e fra XV e XVII secolo fu uno dei temi più rappresentati nelle chiese, anche se non sempre la raffigurazione manifesta con chiarezza il mistero eucaristico. Così avviene nell' *Ultima Cena* che si trova nella chiesa di Lamosano, appesa nella controparete della facciata sopra la porta d'ingresso. La tela è databile nell'ultimo decennio del '500 ed è fra le prime opere di Francesco Frigimelica "pittor da Venezia", nato attorno al 1560, registrato nel 1593 nella Fraglia dei pittori veneziani ed ancora in vita a Belluno nel 1649 (9). Il dipinto non racconta l'istituzione del sacramento eucaristico, ma la rivelazione del tradimento di Gesù, seduto a tavola con i dodici apostoli per celebrare la Pasqua. L'annuncio che "uno di voi mi tradirà" è stato appena fatto e Giovanni "chinandosi sul petto di Gesù gli disse, Signore, chi è?" In questo momento esatto Frigimelica fissa il tempo della sua rappresentazione della cena del Signore, un attimo prima che Gesù riconosca Giuda traditore dicendogli "quello che vuoi fare fallo presto"; e Giuda "subito uscì ed era notte" (Giovanni 13, 21-30). Alcuni apostoli hanno sentito e compreso e gli scatti repentini, le smorfie ed i gesti sospesi segnalano emozione e paura per l'inganno di uno fra loro ancora ignoto: Giovanni è tramortito sulla mensa, uno si ritrae spalancando le braccia, Pietro s'è alzato in piedi angosciato. Ma altri discepoli non hanno capito l'annuncio e proseguono la cena, chinandosi chi a raccogliere un panno caduto, chi a prendere la fiasca del vino per riempire la coppa; altri fanno largo ai servitori sopraggiunti con le vivande. Giuda, il perfido, sta al suo posto, inchiodato dalle parole di Gesù, ma non ancora smascherato; pronto per andare via, guarda torvo in alto e tiene la borsa con il prezzo del tradimento. Francesco Frigimelica dipinge questa *Cena* derivandone palesemente i protagonisti da quella, impostata in diagonale e con tavola di sbieco, che Jacopo Tintoretto aveva eseguito nel 1565 per la cappella del Sacramento nella chiesa di San Trovaso a Venezia, disponendo però i protagonisti in un ambiente regolato dall'impianto della tavola parallela alla scena così come si poteva osservare nella "cena de messer Giesu Christo, et Apostoli", sempre del Tintoretto, del 1547 per la chiesa veneziana di san Marcuola da dove il Frigimelica prende anche gli sgabelli in primo piano che lì erano vuoti per due apostoli si erano alzati, mentre qui sono soltanto vuoti e utili ad ospitare l'insegna araldica di un ignoto committente, forse della famiglia Chiavenna.

La parola greca "martyr" significa testimone: nei primi secoli del cristianesimo, era martire chi testimoniava la Fede soffrendo per essa persecuzioni e morte e nella sua raffigurazione si riconosceva un alto potenziale d'edificazione religiosa. La raffigurazione dei martirii diventa assai frequente nella seconda metà del '500 per l'importanza che il Concilio di Trento attribuì agli atti dei santi come esempi di moralità, in grado di indurre i fedeli all'imitazione virtuosa; in tal senso le scene dove i martiri sono rappresentati nel momento drammatico della persecuzione e della morte violenta, vittime ad imitazione di Cristo, diventano particolarmente suggestive. Primo di una lunghissima serie di martiri della Fede fu il diacono Stefano, ucciso a Gerusalemme poco dopo la Pentecoste; è la figura del martire esemplare che, mentre sta per essere ucciso, contempla Cristo

risorto proclamandone la divinità, gli affida l'anima e perdona ai suoi uccisori. Una tela conservata nella chiesa di santa Maria a Cadola è dedicata alla *Lapidazione di santo Stefano* (10), descritta secondo una concezione estatica dettata dai canoni iconografici della Controriforma e distribuita su quattro livelli scenici, giusto il racconto di Luca negli Atti degli Apostoli 7, 56 e sgg.: "...si avventarono tutti addosso lui; lo trascinarono fuori della città; lapidavano Stefano che...piegò le ginocchia e gridò a gran voce: "Signore non imputare loro questo peccato". Nello sfondo, è raffigurata Gerusalemme chiusa dentro le mura dalle quali emerge la mole rotonda del Santo Sepolcro. Davanti alla città i componenti del Sinedrio e gli accusatori, affidati i mantelli alla custodia del giovane Saulo che "approvava la sua uccisione", scagliano le pietre addosso a Stefano che ha un'espressione accentuatamente sentimentale mentre, inginocchiato a braccia aperte, contempla in lontananza "i cieli aperti e il Figlio dell'uomo che sta alla destra di Dio». Sopra un dosso erboso in primo piano, ma del tutto estranei alla lapidazione del protomartire cui volgono le spalle, sono dipinti san Sebastiano nudo legato al tronco e trafitto da una freccia e san Rocco col bubbone della peste bene in vista sulla coscia denudata; la protezione dei famosi santi taumaturghi era invocata contro l'epidemia di peste esplosa nel 1630, quando fu eretto anche questo altare nella pieve di Cadola.

Sono realizzati in stretta osservanza dei modi di Giambattista Piazzetta i due dipinti conservati nella chiesa di san Rocco a Curago, raffiguranti la *Madonna assunta* e *san Rocco*, forse in origine uniti insieme a formare uno stendardo processionale (11). Nel primo si vede da sotto in su la Madonna nella lunga e leggera veste rosa col velo nocciola ed il mantello azzurro mentre sale nel cielo adagiata sopra una nuvola fra schiere di piccoli angeli curiosi e giocherelloni come quello che si nasconde sotto il mantello, replicato in controparte dalla *Madonna che appare a san Filippo Neri* del Piazzetta in santa Maria della Consolazione a Venezia. Nell'altro dipinto il pellegrino appestato san Rocco siede stanco sopra una pietra per rifocillarsi, mentre guarda la valle oscura sottostante e il cagnone che lo nutriva col pane durante la malattia gli sta accucciato ai piedi. L'accordo tra il rosso del mantello, la veste azzurra e il candore della pietra è un episodio d'intensa tenuta coloristica. Non si scorge la piaga della peste sulla coscia del santo protettore liberata dalla calza, ma è bene in vista la crocetta rossa cucita sul tabarrino che indica l'[angioma](#) cruciforme che Rocco portava sul petto fin dalla nascita e che permise ai parenti di riconoscerlo a Montpellier dopo la morte. Il suo volto ha facile riscontro in opere del Piazzetta come, ad esempio, il disegno di *san Giacomo* del 1738-42 in collezione privata a New York o il dipinto di *san Simeone* in collezione privata a Venezia del 1750.

Il giorno 17 aprile 1506, nell' "ecclesia matrix et parochialis plebis Alpago sub titulo Beatae Mariae Virginis", fu collocata dentro una "palla valde conspicua lignea deaurata" la "pictura Beatae Mariae Virginis, sanctorum Joannis Baptistae, et Sebastiani" e san Rocco e sant'Antonio abate, eseguita dal pittore Jacopo da Valenza (notizie dal 1478 al 1509); la contemporanea presenza dei famosi "depulsores pestilitatis" santi Sebastiano, Rocco ed Antonio abate allude all'incombere dell'epidemia di peste nel 1506-1507. Il dipinto era ancora al suo posto nel 1701, quando fu descritto nei verbali della visita pastorale compiuta dal vescovo Giovan Francesco Bembo. Alla metà del secolo la chiesa di Pieve assunse il nuovo titolo della Madonna del rosario e l'arcaica pittura di Jacopo da Valenza lasciò il posto ad una tela "moderna" dipinta in apertura degli anni '50

del '700 da Gaspare Diziani (Belluno, 1689 - Venezia, 1767) che vi raffigurò la *Madonna del rosario col bambino, san Domenico e santa Rosa da Lima* (12). Sopra una ripida scalinata piramidale sulla quale si snoda lentamente la fumata di una nuvola densa grigio-nocciola, siedono la Madonna col Bambino porgendo la corona del rosario ai due santi domenicani atteggiati pietisticamente, i cui emblemi figurativi sono sparsi sulla scalinata: il libro, il cane con la fiaccola in bocca e il globo terracqueo sormontato dalla croce per il predicatore san Domenico, la cui madre avrebbe sognato un cane che ardeva il mondo col fuoco della predicazione; fiori e un angelo che offre le rose alla santa da Lima (la chiesa di Pieve crollò nel 1873: la pala fu danneggiata nella parte superiore, cosicché le teste del Bambino e della Madonna e gli angeli spettano all'ignoto restauratore dell'epoca che inventò le figure). Quanto a stile e tempi d'attuazione, questa pala di Pieve d'Alpago, per l'accentuata recitazione in senso sentimentalistico-devozionale dei suoi protagonisti, è coerente al *Cielo domenicano* della chiesa di san Bartolomeo a Bergamo che il Diziani affrescò nel 1751 e trova abbondanti riscontri figurativi in analoghe sacre conversazioni prodotte dall'artista bellunese nei primi anni Cinquanta per la chiesa di Novaledo (Trento) e nel 1758 per quella di Piemonte in Istria dove si ritrovano identici i santi domenicani, l'impianto della Madonna ed anche l'angiolotto in basso che alza i fiori a santa Rosa e che costituisce un bellissimo episodio cromatico della vestina arancione sfrigolante legata in vita dal nastro azzurro. La figura è uguale a quella monocroma affrescata nella controfacciata di san Bartolomeo a Bergamo ed è presente in quasi tutte le pitture d'altare di Gaspare Diziani cui proviene dalla pala di Sebastiano Ricci in San Giorgio Maggiore a Venezia. In una collezione privata esiste anche un disegno preparatorio che è specifico proprio per quest'opera di Pieve d'Alpago e contiene l'indicazione scritta circa la presenza del tabernacolo in corrispondenza dalla porzione centrale della scalinata posta alla base della tela.

Luca evangelista scrive che il sacerdote Zaccaria ed Elisabetta sua moglie, giusti entrambi davanti a Dio ma carichi d'anni, non avevano figli per i quali tanto avevano pregato Dio. Apparve un giorno l'angelo Gabriele dicendo "Non temere, Zaccaria, la tua preghiera è stata esaudita e tua moglie Elisabetta ti darà un figlio, e tu lo chiamerai Giovanni" (Lc 1, 13). All'incredulità di Zaccaria l'angelo replicò "tu sarai muto e non potrai parlare fino al giorno in cui queste cose avverranno, perché non hai creduto alle mie parole". Nato il bambino, l'ammutolito Zaccaria chiese una tavoletta e vi scrisse sopra "Giovanni è il suo nome" come aveva ordinato l'angelo e all'istante "gli si sciolse la lingua, e parlava". Tutto questo è raffigurato nella *Nascita di san Giovanni Battista* (13) posta sopra l'altare principale della chiesa intitolata al Battista di Irrighe, costruita nel 1745. L'autore è Valentino Rovisi (Moena, 1715 – 1783) che fu allievo collaboratore e seguace di Giambattista Tiepolo fra 1728 e 1734 e, in seguito, dal 1743 al 1752 quando rientra a Moena; la pala d'altare d'Irrighe fu dipinta attorno al 1750, quando il Rovisi era ancora nella bottega del Tiepolo a Venezia. Eterno e lo Spirito Santo con un corteggio d'angeli presenziano nel cielo della stanza dove è appena nato il bambino che, coricato accanto alla vecchia madre Elisabetta, è colpito dalla luce abbagliante dello Spirito, giusta la promessa di Gabriele. Nella scena, molte donne si affaccendano nei preparativi del bagno al piccolo neonato coricato sul letto accanto alla vecchia madre, mentre il vetusto e muto Zaccaria è pronto a registrare nel libro dei nati il nome del figlio che, come aveva prescritto l'angelo del Signore, sarà Giovanni. La tela, che replica

l'impaginazione trasversale data da Giambattista Pittoni alla sua "Nascita della SS.Vergine Maria", dispersa, ma nota grazie ad un'incisione del 1763 di Pietro Monaco che possedeva il dipinto, è "di strettissima osservanza tiepolesca, di tinte luminose e brillanti" così che per ciascuno dei protagonisti è possibile rinvenire riscontri figurali precisi nei dipinti del Tiepolo: gli angeli a braccia incrociate sul petto sono citati dalla *Morte di san Girolamo* del 1732 nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, mentre l'eterno Padre è riconoscibile nel *Tempo che scopre la verità* affrescato nel 1734 in villa Loschi al Biron di Vicenza dove il volto della *Superbia* è sovrapponibile a quello della donna che nella pala del Rovisi è inginocchiata in primo piano, con la schiena nuda e la veste rossa sgargiante. Quella in piedi che regge un cuscino ha il caratteristico profilo tiepolesco di *Canpaspe e Alessandro ritratti da Apelle* ora nel Museum of Fine Arts di Montreal, ma anche di *Rachele che nasconde gli idoli* nel Palazzo Arcivescovile di Udine oppure di *Agar* nella Scuola di San Rocco a Venezia, mentre l'altra con la fascia si può riferire alla *Timoclea* nella National Gallery of Art di Washington. Infine, il neonato Giovanni è il *Gesù Bambino adorato da san Giuseppe* conservato nel Museum of Art di New Orleans.

La calamità peggiore cui andavano incontro case chiese stalle castelli e paesi interi era sicuramente il fuoco; il santo ausiliatore preposto agli incendi dal XV secolo in avanti è san Floriano, legionario romano già "princeps officii praesidis", vale a dire capo dell'ufficio del luogotenente provinciale dell'esercito romano Aquilino che lo martirizzò a Lorch nel Norico Ripense (Austria Superiore) nel 304. Il santo pompiere è sempre raffigurato in armi, all'antica come un milite romano o moderne, mentre getta acqua sopra gli edifici in fiamme. Così compare anche nella pala dipinta nell'ultimo quarto del '700 da Antonio Bettio (Belluno, 1722-1797) ora conservata nella chiesa di san Giuseppe a Col Cugnan, ma proveniente da quella intitolata a san Floriano, eretta nel 1647 e distrutta negli anni Sessanta del secolo scorso; vi è raffigurata la *Madonna col Bambino, san Floriano e san Giuseppe* (14). In un prato davanti ad una chiesa, i santi conversatori incontrano un'altra Madonna col Bambino comparsa sopra un banco d'inerti nuvole dense; col braccio teso invita san Floriano, pavoneggiantesi dentro l'armatura lustra da parata fregiata in bronzo dorato con nappe nastri piume e merletti, ad esercitare la mansione cui è preposto spegnendo il fuoco che sta bruciando la chiesa. L'azzurro ed il rosso delle vesti di Floriano come il rosa che veste la Madonna con il celeste del suo immenso mantello, peraltro ora mortificato e spento per polvere e nerofumo, sono episodi cromatici degni di nota. Dall'altra parte, anche lo stanco san Giuseppe accosciato con un piccolo angelo che si trastulla col bastone fiorito, ripete a sua volta il gesto della Madonna, spronando con cipiglio il patrono bello a voler finalmente spegnere l'incendio come in realtà fa, sia pur senza guardare dove versa l'acqua. Si tratta di un tipico dipinto del Bettio, analogo alle storie bibliche dipinte nel 1780 per la chiesa parrocchiale di Mel, che interpreta in termini riduttivi e fiacchi i modelli ricavati da Gaspare Diziani, rallentandone le figure...ed i moti recitativi e declamatori con torniture pesanti come quelle del mantello avvolgente la Madonna col Bambino che invece, un disegno del Bettio nella collezione "Alessandro Da Borso" del Seminario Gregoriano di Belluno mostra leggero e frizzante, in piena sintonia con la grafica del Diziani.

La chiesa di san Giovanni Battista d'Irrighe, documentata dal 1494, fu completamente ricostruita nel 1745 e successivamente dotata di dipinti contemporanei; oltre quello di Valentino Rovisi anche

una tela con *Gesù crocefisso, santa Caterina, santa Apollonia e sant'Osvaldo, con le anime purganti* (15). Questa pala, in cui si manifestano ricercatezze formale ed espressive già di gusto neoclassico, è ricca di colore con forti ombreggiature ed appartiene alla piena maturità del pittore veneziano Francesco Maggiotto (1738-1805) che la firma e datata nel 1792. Il dipinto è centrato sul corpo nudo tornito dalla luce violenta di Gesù, ancora vivo sulla croce. Alla sua destra alcuni santi martiri proposti con grazia leziosa come Caterina, decapitata ad Alessandria d'Egitto dopo esser stata sottratta dagli angeli al tormento della ruota uncinata, che alza al Crocefisso il profilo languido e levigato. Oppure Apollonia che fu bruciata dopo che i carnefici "le colpirono le mascelle e le fecero uscire i denti" e qui appare come una dolce fanciulla dal volto porcellanoso deliziosamente lieto. Alle spalle delle due sante, appare di scorcio il santo re Osvaldo, martire nella prima metà del VII secolo, che alza il volto supplice a Gesù. Nel cielo alla sinistra della croce, in un bagliore di riverberi infuocati un angelo volante estrae dalle fiamme del Purgatorio l'anima personificata di un fedele defunto, grazie all'applicazione delle preghiere dei fedeli viventi per intercessione dei santi qui raffigurati, com'era stabilito nella dottrina della chiesa (Concilio di Trento, XXV sessione, 4.12.1563): "il Purgatorio esiste e le anime lì tenute possono essere aiutate dai suffragi dei fedeli e in modo particolarissimo col santo sacrificio dell'altare".

La pala di Gaspare Diziani sopra l'altare maggiore nella chiesa di Pieve d'Alpago rimane al suo posto fino al 1940, quando è sostituita da un altro dipinto d'autore ignoto nel XIX secolo, raffigurante la *Madonna col Bambino che appare a san Giacinto e santa Caterina da Siena*, donato al parroco di Pieve dal cardinale Patriarca di Venezia Adeodato Piazza e proveniente da un altare di non si sa quale chiesa compresa nella parrocchia di san Cassiano a Venezia (16). L'ignoto autore ambienta la divina apparizione nel silenzio sospeso di una valle dilatata bordata di monti e invasa dalla tenera luce mattinata. Sopra un basso banco di nuvole scure in controluce un angelo frena il suo volo accanto alla Madonna incoronata di stelle seduta sul trono aereo dove tiene Gesù in grembo. Dal basso alza il capo verso il bambino benedicente la figura statuaria del domenicano polacco san Giacinto, solitamente raffigurato in ginocchio, mentre riceve la visione della Madonna cui rivolge l'invocazione scritta nel cartiglio "Salve divina hominibus reconciliatio" che sant'Andrea di Creta indirizzava a Maria. La santa inginocchiata a destra che guarda con affetto alla divina apparizione è Caterina da Siena con le mani incrociate sul petto ed il teschio a terra. Tutte le figure sono costruite senza forzature formali né alterazioni fisionomiche, con morbide ombreggiature e una materia pittorica accordata prevalentemente sui toni del grigio.

Nel corso dell'estate del 1844 il pittore bellunese Giovanni De Min (Belluno, 1786 - Tarzo, 1859) fu particolarmente impegnato a dipingere per conto di Bartolomeo Gera. Nella sua villa accanto al castello di Conegliano, dove già aveva realizzato nel 1837 l'immensa storia degli *Elvezi soggiogati da Cesare*, affrescò un'altra grandiosa scena con *San Saba che sbarca a Costantinopoli* (un incendio nel 1943 ha distrutto l'opera della quale rimane un disegno preparatorio). Per il Gera dipinse inoltre il soffitto e l'abside nel piccolo oratorio del Redentore esistente presso un palazzo del Gera a Bastia di Puos d'Alpago: "...una unione di santi dei nomi della famiglia Gera. Nel soffitto ho messo nel mezzo il Redentore (essendo la chiesa ad esso dedicata) con i santi maschi che gli stanno intorno. Le sante, portanti il nome delle femmine di famiglia, le ho collocate nel presbiterio sopra l'altare, aventi nel mezzo la Beata Vergine del Rosario", scrive il De Min all'amico Giuseppe



Segusini il 6 luglio del 1844. Il terremoto del 1936 distrusse la navata dell'oratorio, ma non il presbiterio che esiste ancora con gli affreschi nel catino dell'abside dove compare la *Madonna col Bambino, fra le sante Laura ed Augusta; Anna e Giovanna; Caterina ed Elisabetta* eponime delle donne della famiglia Gera (17). La Madonna siede maestosamente nel trono dorato col Bambino distribuendo corone del rosario fra le sante martiri Laura ed Augusta raffigurate secondo la ritrattistica romana di età imperiale, con colori a tinte piatte e quasi privi d'ombra. A Pian di Cansiglio, accanto alla Residenza del Capitano Veneto nel bosco del Cansiglio, era sorta nel 1769 la chiesa di sant'Osvaldo, restaurata dall' I. R. Amministrazione austriaca fra 1851 e 1853. Nel 1858 l'Amministrazione Forestale commissionò a Giovanni De Min una pala d'altare con *Sant'Osvaldo di Northumbria* (18) dipinto su tavola, una fra le sue ultime opere portate a compimento prima di morire a Tarzo il 23 novembre 1859, mentre affrescava la chiesa. Osvaldo fu re di Northumbria, il più settentrionale fra i regni fondati dagli Angli in Britannia, conquistato nel 634 quando sconfisse il re pagano Cadwallon a Hefenfelth dopo aver fatto venerare una croce da tutto il suo esercito convertito al cristianesimo. Osvaldo sposò Cyneburh la figlia del re del Wessex con la quale, secondo la leggenda, scambiò lettere e promesse d'amore recapitate da un corvo per eludere la sorveglianza del padre della principessa. Morì, ucciso in odio a Cristo, mentre combatteva per il suo popolo contro i pagani nel 642 a Maserfelth nello Shropshire. Giovanni De Min lo raffigura come un antico sovrano incoronato e catafratto, mentre prega in ginocchio davanti ad una croce che ricorda quella piantata sul campo di battaglia a Hefenfelth, quando conquistò il regno di Northumbria; un corvo gli vola accanto tenendo nel becco una lettera sigillata, come quelle che affidava all'uccello perché le portasse alla donna amata. Il sovrano è rappresentato come lo descrive Reginaldo di Durham nella «Vita Osvaldi» composta nel 1165: "di alta statura, dai bei capelli biondi e brillanti occhi azzurri; dal suo volto affusolato si protendeva una barba sottile che sporgeva di poco sotto il mento e, più in alto, gli contornava le guance, conferendogli, per contrasto con il candore della pelle, un aspetto maestoso". Sant'Osvaldo è invocato a salvaguardia delle calamità naturali e la peste, per la fertilità del terreno, e la prolificità degli animali.

## NOTE

- (1) VIRGINIO DOGLIONI, *Polittico di Col di Cugnan*, "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore" XVI (1944), n. 91-92, p. 1421-2; GIUSEPPE FIOCCO, *Prefazione* a FRANCESCO VALCANOVER, *Mostra d'arte antica*, Belluno 1950, p. 9; FRANCESCO VALCANOVER, *Mostra d'arte antica*, Belluno 1950, p. 18; DANIELA DE PAOLI BENEDETTI, *Catalogo*, in GABRIELLA DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, Verona 1975, p. 227; GABRIELLA DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, Verona 1975, pp. 32-33; MAURO LUCCO, *Belluno*, in AA. VV. *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1989, I, p. 130; FLAVIO VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola*, Belluno 1999, p. 160; GIORGIO FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento. Episodi del Tardogotico*, Cornuda 2003, I, 2, p. 46; TIZIANA FRANCO, *Pittura a Belluno dal tardo Trecento alla prima metà del Quattrocento*, in AA. VV., *A Nord di Venezia*, 2004, p. 51.
- (2) VIZZUTTI, *Chiese dell'antica Pieve...* 1999, p. 267; LAURA BORTOLAS, TIZIANA CONTE, *Chiesette pedemontane. Santi guerrieri e Santi guaritori nelle Dolomiti bellunesi*, Caselle di Sommacampagna 1999, p. 93; MAURIZIO PISON, *La storia della chiesa di Sant'Andrea in Monte*, in AA., VV., *Sant'Andrea in Monte storia immagini interventi*, Pieve d'Alpago 2002, p. 40, n. 35; GIORGIO FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento. Tardogotico e sue persistenze*, Cornuda 2003, I.2, p. 176; TIZIANA FRANCO, *Pittura a Belluno dal*

- tardo Trecento alla prima metà del Quattrocento, in AA. VV., *A Nord di Venezia*, Cinisello Balsamo 2004, p. 52.
- (3) LUIGI ALPAGO NOVELLO, *Le memorie di don Flaminio Sergnano*, "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore" XI (1939), n. 61, p. 1057.
  - (4) MAURO LUCCO, *Avvio per Nicolò de Stefani*, "Eidos" I (1983), n. 1, p. 34; TIZIANA CONTE, *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, Sesto San Giovanni, 1998, p. 300; VIZZUTTI, *Chiese dell'antica Pieve...*1999, p. 216.
  - (5) VIZZUTTI, *Chiese dell'antica Pieve...*1999, p. 190.
  - (6) LUCCO, *Avvio...*1983, p. 34; MAURO LUCCO, *Le opere d'arte dell'Alpago*, in AA. Vv., *L'Alpago raccontato da Umberto Trame*, Feltre 1984 p. 177; CONTE, *La pittura...*1998, p. 306; SERGIO CLAUT, *Nicolò de Stefani*, in AA. Vv., *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1999, III, p. 1311; DE MIN WANDA, *Viaggiando tra arte e storia nella parrocchia di Pieve d'Alpago*, Pieve d'Alpago 2006, p. 9.
  - (7) LUCCO, *Avvio...*1983, p. 32; FLAVIO VIZZUTTI, *De Stefani Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1983, vol. XXXIX, p. 443; LUCCO, *Le opere...*1984, p. 179; SERGIO CLAUT, *Feltre e Belluno 1540-1600*, in AA. Vv., *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1998, II, p. 735; CONTE, *La pittura...*1998, pp. 308-309; SERGIO CLAUT, *Nicolò de Stefani*, in AA. Vv., *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1999, III, p. 1311.
  - (8) GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, JOSEPH ARCHER CROWE, *Tiziano, sua vita i suoi tempi*, Firenze 1878, II, p. 556; FRANCESCO PELLEGRINI, *Notizie sulla antica pieve di Frusseda ora Comune di Ponte-nelle-Alpi e sulla Parrocchia di Cadola*, Belluno 1884, p. 16; VALCANOVER, *Mostra...*1951, p. 45; CLAUT, *Feltre e Belluno...*1998, p. 734; CONTE, *La pittura...*1998, p. 304; VIZZUTTI, *Chiese dell'antica Pieve...*1999, p. 54; TIZIANA CONTE, ELEONORA ZADRA, *La committenza ecclesiastica nelle diocesi di Belluno, Feltre e Ceneda*, in AA. VV., *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, Belluno 2001, p. 213.
  - (9) LUCCO, *Le opere...*1984, p.176; SERGIO CLAUT, *Francesco Frigimelica*, in AA.VV., *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1999, III, p. 1292;
  - (10) VIZZUTTI, *Chiese dell'antica Pieve...*1999, p. 54.
  - (11) DE MIN, *Viaggiando...* 2006, p. 102.
  - (12) LUCCO, *Le opere...*1984, p. 177; MASSIMO DE GRASSI, *La pittura del Settecento nel Bellunese*, in AA. VV., *Il genio delle Alpi*, Udine 2000, p. 75, n. 62; DE MIN, *Viaggiando...*2006, pp. 6-7.
  - (13) LUCCO, *Le opere...*1984, p. 75; CHIARA FELICETTI, *L'esperienza di Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo*, Cavalese 2001, p. 17; IDEM, *Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo. "Il metodo di una vera e lodevole imitazione"*, Trento 2002, p. 152.
  - (14) VIZZUTTI, *Chiese dell'antica Pieve...*1999, p. 164; SERGIO CLAUT, *Il culto di san Floriano nel Bellunese, nel Cadore e nei territori limitrofi*, in AA. VV., *San Floriano di Lorch*, Milano 2004, p. 201.
  - (15) LUCCO, *Le opere...*1984, p. 176.
  - (16) LUCCO, *Le opere...*1984, p. 177; DE MIN, *Viaggiando...*2006, p. 7.
  - (17) JACOPO ROSSI, *Ricordo delle due provincie di Treviso e Belluno*, Feltre 1886, p. 236; GIOVANNI PALUDETTI, *Giovanni De Min 1786-1859*, Udine 1959, p. 294; LUCCO, *Le opere...*1984, pp. 179-180; EMANUELA ROLLANDINI, *La pittura dell'Ottocento nel Bellunese. Itinerari*, Crocetta del Montello 2007, p. 56; GIULIANO DAL MAS, *Giovanni De Min*, Castelfranco 2009, pp. 283-284.
  - (18) VIRGINIO A. DOGLIONI, *La foresta del Cansiglio nella conca dell'Alpago*, Belluno 1957, p. 49; LUCCO, *Le opere...*1984, p. 172; IDEM, *De Min Giovanni*, in AA. VV., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, p. 799; DAL MAS, *Giovanni .....*2009, p. 341.

## BIBLIOGRAFIA

- GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, JOSEPH ARCHER CROWE, *Tiziano, sua vita i suoi tempi*, Firenze 1878, II.
- FRANCESCO PELLEGRINI, *Notizie sulla antica pieve di Frusseda ora Comune di Ponte-nelle-Alpi e sulla Parrocchia di Cadola*, Belluno 1884.
- JACOPO ROSSI, *Ricordo delle due provincie di Treviso e Belluno*, Feltre 1886.
- LUIGI ALPAGO NOVELLO, *Le memorie di don Flaminio Sergnano*, "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore" XI (1939), n. 61.
- VIRGINIO DOGLIONI, *Polittico di Col di Cugnan*, "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore" XVI (1944), n. 91-92.

- FRANCESCO VALCANOVER, *Mostra d'arte antica*, Belluno 1950.
- FRANCESCO VALCANOVER, *Mostra dei Vecellio*, Belluno 1951.
- VIRGINIO A. DOGLIONI, *La foresta del Cansiglio nella conca dell'Alpago*, Belluno 1957.
- GIOVANNI PALUDETTI, *Giovanni De Min 1786-1859*, Udine 1959.
- GABRIELLA DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, Verona 1975.
- DANIELA DE PAOLI BENEDETTI, *Catalogo*, in GABRIELLA DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, Verona 1975.
- MAURO LUCCO, *Avvio per Nicolò de Stefani*, "Eidos" I (1983), n. 1.
- FLAVIO VIZZUTTI, *De Stefani Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1983, vol. XXXIX.
- MAURO LUCCO, *Le opere d'arte dell'Alpago*, in AA. VV., *L'Alpago raccontato da Umberto Trame*, Feltre 1984.
- MAURO LUCCO, *Belluno*, in AA. VV., *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1989, I.
- MAURO LUCCO, *De Min Giovanni*, in AA. VV., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991.
- SERGIO CLAUT, *Feltre e Belluno 1540-1600*, in AA. VV., *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1998, II.
- TIZIANA CONTE, *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, Sesto San Giovanni, 1998.
- LAURA BORTOLAS, TIZIANA CONTE, *Chiesette pedemontane. Santi guerrieri e Santi guaritori nelle Dolomiti Bellunesi*, Caselle di Sommacampagna 1999.
- SERGIO CLAUT, *Francesco Frigimelica*, in AA.VV., *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1999, III.
- SERGIO CLAUT, *Nicolò de Stefani*, in AA. VV., *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1999, III.
- FLAVIO VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola*, Belluno 1999.
- MASSIMO DE GRASSI, *La pittura del Settecento nel Bellunese*, in AA. VV., *Il genio delle Alpi*, Udine 2000.
- TIZIANA CONTE, ELEONORA ZADRA, *La committenza ecclesiastica nelle diocesi di Belluno, Feltre e Ceneda*, in AA. VV., *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, Belluno 2001.
- CHIARA FELICETTI, *L'esperienza di Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo*, Cavalese 2001.
- CHIARA FELICETTI, *Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo. "Il metodo di una vera e lodevole imitazione"*, Trento 2002.
- MAURIZIO PISON, *La storia della chiesa di Sant'Andrea in Monte*, in AA., VV., *Sant'Andrea in Monte storia immagini interventi*, Pieve d'Alpago 2002.
- GIORGIO FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento. Tardogotico e sue persistenze*, Cornuda 2003, I.2.
- SERGIO CLAUT, *Il culto di san Floriano nel Bellunese, nel Cadore e nei territori limitrofi*, in AA. VV., *San Floriano di Lorch*, Milano 2004.
- TIZIANA FRANCO, *Pittura a Belluno dal tardo Trecento alla prima metà del Quattrocento*, in AA. VV., *A Nord di Venezia*, Cinisello Balsamo 2004, p. 51.
- DE MIN WANDA, *Viaggiando tra arte e storia nella parrocchia di Pieve d'Alpago*, Pieve d'Alpago 2006.
- EMANUELA ROLLANDINI, *La pittura dell'Ottocento nel Bellunese. Itinerari*, Crocetta del Montello 2007
- GIULIANO DAL MAS, *Giovanni De Min*, Castelfranco 2009.

## Le opere di Francesco Frigimelica “il Vecchio” tra Cadola e Alpago: documenti, considerazioni e proposte (Flavio Vizzutti)

Il Frigimelica (Camposampiero/Pd? 1560 c. – Belluno? Post 1647), come ho avuto occasione più volte di segnalare, è un pittore davvero meritevole di approfondite indagini di studio e di un'auspicabile esposizione antologica delle opere più rappresentative da lui eseguite per soddisfare una variegata committenza, diffusa su di un ampio territorio che va dal Trevigiano al Trentino (1).

La sua figura, infatti, anche alla luce dei più recenti contributi emerge nettamente nel panorama artistico altoveneto come quella di un autore non certo di irrilevante entità nel contesto dell'arte sacra di fine Cinquecento-prima metà del Seicento (2). L'asserzione viene puntualmente confermata dalla cospicua mole dei dipinti richiestigli da laici e da enti ecclesiastici per un ininterrotto arco di tempo di circa dieci lustri (3).

La rigogliosa produzione attesta, inoltre, la fortuna e l'unanime consenso riscosso dalla sua pittura non solo presso i rustici abitanti dei più sperduti villaggi del Bellunese ma anche da parte di qualificate confraternite, di Ordini regolari, di dotti prelati (tra questi si ricordino i vescovi Valier e Lollino), di alcuni rettori della Serenissima Repubblica, di aristocratici e di facoltosi borghesi; una committenza, insomma, tutt'altro che ingenua in fatto d'arte (4). Non a caso il cronachista bellunese Giuseppe Crepadoni, contemporaneo di Francesco, riferendosi alla prestigiosa commissione (1616) affidatagli dal Nobile Consiglio cittadino di dipingere una pala con San Carlo Borromeo per un altare della cattedrale, lo definisce “Pittore primario di Cividale [cioè Belluno]” (5). Riconoscimento, questo, non certo dovuto ad un'impennata di spicciolo orgoglio municipale ma fondato sul concreto supporto dell'ampia considerazione già riscossa dal pittore.

Della sua produzione si è già interessata con apprezzabili attenzioni d'inventario Maria Grazia Bragalenti nel 1974 e, da tale data, si sono progressivamente infittite le segnalazioni ed i contributi che determinano così un deciso ampliamento del catalogo originario (6). Ma ancora molto resta da fare specialmente sul versante di un'articolata considerazione dell'*opera omnia*, corroborata dall'illuminante compulsazione delle fonti d'archivio con le quali ben pochi studiosi si sono realmente e costantemente confrontati. Inoltre, in detto contesto, va elaborato anche un indispensabile approfondimento inteso ad identificare gli scarti e le varianti stilistiche per capire anche quanto effettivamente spettò al maestro e quanto ai suoi collaboratori. Impresa non forse sempre agevole, attesa l'ampia unitarietà espressiva, però di indubbio significato in quanto necessaria per tratteggiare almeno un essenziale profilo dell'entità della sua scuola.

Se uno scandaglio della dimensione culturale del pittore e degli agganci con l'arte veneta e segnatamente veneziana del tempo è già stato effettuato pur per interventi episodici mai organicamente raccordati, nessuna puntuale indagine ne ha poi dischiuso la compattezza del suo mondo spirituale. Aspetto, quest'ultimo, incontestabilmente di tutto rilievo perché proprio dall'intimo vissuto religioso e dal soggettivo rapporto con il “sacro” sgorga la quieta forza persuasiva della sua arte che - va nuovamente ricordato - si occupa prevalentemente di tematica sacra o devota.

Ulteriori approfondimenti idonei a meglio comprendere la produzione frigimelichiana possono poi essere convogliati sulle svariate tipologie della committenza che, ad esempio, potrebbe suggerire

l'entità della possibile influenza esercitata sul nostro. Altri stimoli di indagine emergeranno quindi nel corso dello studio delle singole tele le quali, sovente, sollecitano quesiti specifici. Il consistente *corpus* pittorico non è dunque tutto costituito dalla meccanica reiterazione di consolidati testi iconografici – come superficialmente verrebbe da pensare - in quanto una paziente indagine svela la composita trama che peraltro ne costituisce la caratterizzazione.

Con l'ausilio di detta metodologia – probabilmente imperfetta ma comunque tesa ad avvalersi di un tipo di lavoro multidisciplinare in grado di fornire utili informazioni *ad hoc* - è possibile tentare un'analisi delle presenze del maestro nel percorso territoriale che da Cadola porta nella conca dell'Alpago. Percorso proposto seguendo un criterio di sviluppo necessariamente geografico.

L'abbrivio è così connesso alla grande *tela dei Battuti* dell'arcipretale di Cadola. È un'opera di ampie dimensioni e di indubbio impegno pittorico, soprattutto se si tiene conto del fatto che ripropone ben ventotto ritratti relativi ai confratelli della Scuola dei Battuti, pio sodalizio documentato in loco sin dal 1340 (7).

L'olio, descritto per la prima volta nel verbale della Visita pastorale indetta dal vescovo Luigi Lollino nel 1609, è iscritto in una fastosa cornice scolpita tra il 1653 ed il 1693 (8). L'immagine della Madonna - il cui ruolo primario viene visivamente evidenziato dalla spiccata centralità, dall'ampio mantello protettivamente dispiegato sui devoti genuflessi e dal sontuoso padiglione glorificante flessuosamente svolto alle sue spalle - costituisce il cardine figurativo del dipinto attorno al quale si affollano i confratelli battuti, ognuno rivestito dal bianco saio con il flagello appeso alla cintola. Il dipinto, concettualmente e cronologicamente vicino all'analogo di Selva di Cadore (Chiesa parrocchiale), non svela certamente particolari risorse inventive né tecniche, ma punta con chiarezza ad un fine di tipo principalmente documentario, ovvero quello di attestare l'alto patronato concesso dalla Vergine agli aderenti del pio sodalizio di Cadola i cui ritratti vogliono ribadire anche il saldo legame con la specifica realtà umana e sociale del luogo (9).

L'opera - dall'ampio sviluppo orizzontale - sinora pacificamente assegnata al Frigimelica suscita, però, non pochi interrogativi riguardo all'autografia (10). Infatti sorge spontanea una domanda: sul versante squisitamente stilistico la nostra tela, eseguita solo pochi anni dopo la *Caduta della manna* (1604) della chiesa di S. Stefano a Belluno, in quale modo può credibilmente essere avvicinata a quest'ultima che si configura come un prodotto esemplare di compostezza formale e di splendida tessitura cromatica? E ancora quali analogie stilistiche possono mai legare il lavoro di Cadola a quello pressappoco coevo (1607) che il maestro ha eseguito per la chiesa di S. Giovanni Battista a Serravalle (pala di san Nicolò)? (11). Lo scarto qualitativo, culturale e formale è talmente palese che non vale davvero la pena di insistere oltre.

Nella realtà la tela dei Battuti, come è già stato accennato, si configura sostanzialmente quale testo principalmente a carattere documentario elaborato attorno ad un nucleo iconografico particolarmente diffuso a partire dal basso Medioevo e variamente iterato a livello territoriale (ad esempio nel cimiero del portale lapideo, assegnato al XV secolo della chiesa bellunese di S. Stefano) (12). La Madonna è infatti mutuata dall'antico modello figurativo significativamente denominato "della Misericordia", in quanto le falde distese del suo mantello costituiscono un sicuro rifugio per i devoti che si pongono sotto al suo regale patronato. L'arcaismo del riferimento va riconosciuto anche nel fatto che la nostra Regina dei Battuti porta sul petto il glorificante disco

solare nel quale maestosamente campeggia il piccolo Gesù. Il preciso dettaglio rinvia, dunque, a modelli mariani diffusi in area lagunare nel Tre-Quattrocento, provenienti dalla cultura figurativa bizantina e post bizantina ("Vergine Platytera") (13).

L'opera dal terso nitore compositivo, pur non priva di qualche risonanza lirica negli spunti di naturalismo obiettivo stemperato con reminescenze fantastiche mediate dai pittori d'oltralpe e conosciute forse tramite l'arte dei Bassano, mostra la sua modestia sia sul piano ingenuamente inventivo sia su quello esecutivo. Le inconciliabili distanze stilistiche con i dipinti autografi del Frigimelica già segnalati - ribadite anche dalla vicinanza degli anni di esecuzione - determinano perciò la necessaria espunzione dal catalogo dell'artista e la conseguente assegnazione a quello dei suoi collaboratori, dei quali poco sinora si conosce. A tal proposito è davvero assai suggestiva la comparazione tra questa tela e quella dell'arcipretale di Limana assegnata a Nicolò de Barpi - proveniente dalla storica chiesa plebana - per la sintonia della sintassi testuale, per la sensibilità nella gestione della tavolozza, per quel tono di affabile devozione domestica che aleggia sommessa in entrambe, per l'iterazione puntuale di simili dettagli come il tappeto caucasico dai minuti decori posto sotto ai piedi della Madonna (14).

Purtroppo gli estremi cronologici di Nicolò (Belluno, 1605 - post 1667), collaboratore ed ammiratore di Francesco, non consentono tale collegamento. Sicché la questione rimane aperta ad ulteriori integrazioni e riflessioni le quali però non potranno più ricondurre il lavoro nel novero delle opere di sicura autografia frigimelichiana.

Completamente di differente tenore concettuale e stilistico è invece l'altra pala della *Vergine dei Battuti*, sempre eseguita per lo stesso sodalizio, ugualmente esposta nella chiesa arcipretale di Cadola.

In essa è evidente che la Confraternita - tramite i castaldi ed il massaro - ha deliberato di rivolgersi direttamente al reputato Frigimelica per assegnargli l'esecuzione di una pala idonea ad assurgere a simbolo rappresentativo della pia ed antica società laicale. Ed il pittore di fronte a tale richiesta proveniente da una ragguardevole confraternita da secoli incardinata nella specifica realtà ecclesiastica e territoriale della pievania, profonde il suo impegno e l'abilità interpretativa ben conscio del valore e delle finalità sottese nell'opera, innanzitutto quella di riflettere il prestigio dell'istituzione committente (15). La composizione, infatti, informata dalla coinvolgente tradizione iconografica, si presenta nitidamente definita nel preciso impianto grafico che borda le immagini e nel contempo si fonde con la cromia pastosa e risaltante nell'accensione dei toni. La maestosa e dominante immagine della Madonna, padroneggiante lo spazio con la sua prorompente vitalità e la sua carica simbolico-espressiva, richiede però una riflessione utile a valutare l'ottica e la *forma mentis* dell'artista assieme alla sua posizione di fronte all'ortodossia.

Se la pala è ascrivibile ad un periodo a ridosso del 1609 come verrebbe da supporre in quanto nel protocollo della Visita pastorale si parla di un altare minore fornito del suo dipinto a soggetto mariano, ci troviamo dunque in un periodo storico in cui la Chiesa dopo la turbinosa crisi morale, religiosa e politica che l'aveva destabilizzata si stava nuovamente rinvigorendo nel suo interno (16).

Così grazie a detta palingenesi, essa tornava a riassumere il rassicurante ruolo di *Magistra* che con rinnovato slancio si presentava autenticamente idonea a sollecitare e a guidare la rifioritura

spirituale del popolo cristiano anche per mezzo di un clero in via di formazione su nuovi modelli, di Ordini regolari sempre più diffusi sul territorio, di congregazioni attive nelle varie compagini sociali (17).

Il Frigimelica pertanto, partecipe dei suoi tempi, attivamente calato nella realtà, serenamente immerso nel nuovo clima religioso in cui vive senza contraddizioni o fatica tanto da realizzare la propria dimensione artistica elaborando una particolarissima *via pulchritudinis* nella quale il raggiungimento estetico esplicita l'esperienza della fede, si impegna - corroborato da tali certezze - ad assolvere l'incarico affidatogli dai Battuti.

A giudizio dello scrivente va notato, infatti, che il pittore in quest'opera - rappresentativa di un gruppo sociale, come si ribadisce, e finalizzata al culto - sfodera una finissima sensibilità teologica indicante lo spessore della sua cultura religiosa, peraltro in perfetta sintonia con l'ortodossia della Chiesa cattolica. Egli pone la monumentale figura della Vergine, impattante nell'assetto figurativo d'insieme, al centro della tela quasi a polarizzare ogni attenzione dei fedeli. Andando oltre tale aspetto immediatamente percepibile attesa la sua vistosità, va riconosciuto ed evidenziato però il fatto che il pittore non si fa irretire dall'effervescenza devozionale, talvolta fuorviante, tributata al culto mariano - preminente nel vissuto religioso popolare e sovente divulgato da molti artisti del tempo con intenti artificiosi - in quanto se Francesco da un lato esalta la maternità divina di Maria e ne accentua il ruolo affabilmente misericordioso, dall'altro non la scinde dalla stretta relazione con Cristo e la Chiesa (18). Non a caso sopra ai due angioletti plananti nel glorificante atto di porle sul capo la corona gemmata, campeggia proprio la Santissima Trinità; suggello e allo stesso tempo metafora del legame di amore da Lei estrinsecato nell'accoglimento incondizionato della volontà divina (19).

Progettata sul consistente supporto mentale e recettivo verso modelli tardocinquecenteschi, l'opera addita la sua contiguità con i dipinti di Cesare Vecellio sparsi nelle chiese del territorio.

Francesco per la dominante immagine della Vergine pare suggestivamente riferirsi a quella vecelliana di Castion (1586), senza però dimenticare quella della stessa pievanale di Cadola (1581), o l'altra - ieratica ed intronizzata - dell'arcipretale di Lentiai (1573) (20).

Tale approccio non si limita comunque all'iterazione di schemi tipologico-figurativi o allo studio del rapporto che lega l'immagine allo spazio nella scansione dei piani ma evidenzia, inoltre, condivisioni di ordine stilistico nella compattezza quasi scultorea della forma e nella conduzione di una materia cromatica pastosa dalle tinte robuste. In parallelo con il prototipo di Lentiai il nostro pittore caratterizza il volto della Madonna attraverso connotazioni fisionomiche e psicologiche non idealizzate (21). Peculiarità che nella specifica figura non ripeterà frequentemente, se si eccettua la tela del Santuario lauretano di Corbanese di Tarzo (Tv) o qualche altro esemplare forse ravvisabile anche nella pala della chiesa di S. Silvestro a Cugnan - poco distante da Cadola - in cui la mimesi vecelliana risulta talmente avvincente da divenire addirittura imbarazzante dovendoci pronunciare a favore di una sicura autografia frigimelichiana (22). Siamo comunque in una tornata di anni attraversati dalla ricerca di un consono modo espressivo in cui il nostro non ha ancora del tutto affinato una personale sintassi, pertanto il ricorso al repertorio di Cesare - limitandoci al caso in argomento - gli serve per ancorarsi tranquillamente a modelli lodati e graditamente recepiti dalla committenza (23).

La terza tela frigimelichiana dell'arcipretale di Cadola si riconosce nella pala dell'altare del Rosario - elevato dall'omonima Confraternita il 31 maggio 1640 - attentamente menzionata nel protocollo della Visita del vescovo Giovanni Tomaso Malloni compiuta il 4 agosto 1641 (24).

Secondo un'accorta e ben esperita *mise en scène* - ripetuta costantemente dall'artista con l'eccezione di poche varianti - viene visualizzata e proposta la devozione del rosario attraverso i tradizionali artefici della pia pratica: la *Vergine e i santi Domenico di Guzman e Caterina da Siena*, i celebri divulgatori.

Nel registro superiore, seguendo le direttrici determinate dall'ideale congiunzione apicale di due triangoli equilateri speculari, si sviluppa il nucleo tematico centrale con la Madonna assisa su di un trono di turgide nubi la cui regalità si ribadisce tramite la simbolica corona innalzata sul suo capo da due angioletti. Ai lati, in nitido profilo e fissità gestuale, i due taumaturghi inginocchiati ricevono il rosario. L'immagine mariana, nella libera autonomia creativa dell'autore, è rappresentata senza enfasi e con quella chiarezza pedagogica peraltro contemplata nel Decreto tridentino relativo alle sacre immagini (3-4 dicembre 1563). Enunciazione magisteriale che, com'è ben noto, intendeva chiarire la posizione della Chiesa cattolica proprio nei confronti delle immagini sacre e non fulminare aprioristiche censure contro gli artisti bensì epurare la raffigurazione culturale da indebite contaminazioni (anche di tipo superstizioso, erotico, apocrifo, aneddotico e commerciale), capaci talvolta di stravolgerne il significato teologico divenendo così facile oggetto della polemica protestante (25).

A tal proposito si impone una breve digressione indispensabile a ribadire il fatto che Frigimelica trasponeva in pittura - attraverso un libero operare - un repertorio di immagini (anche se non tutte di "prima mano") elaborate e affinate da una singolarissima spiritualità, intimamente vissuta e contemporaneamente assai recettiva verso gli ideali religiosi della sua epoca.

Pertanto in lui i raggiungimenti estetici coincidono con quelli di verità teologica e la sua pittura assolve al primario compito di illustrare un episodio sacro e non quello di interpretarlo con i criteri che, ad esempio, avevano guidato molti artisti del Quattrocento e del Rinascimento. Egli alla pari di tanti suoi colleghi contemporanei dipinge con piena consapevolezza circa la finalità allora assunta dalla pittura sacra la quale, dal canto suo, privilegia il cristallino aspetto dell'azione pedagogica e non quello in cui l'invenzione - pur fascinosa nelle ingegnose trovate - sconfinava qualche volta a tal punto da divenire fonte di incomprensione e di erronee interpretazioni.

Sulla dibattuta questione della censura o comunque del burbero controllo in tal senso messo in atto dall'Autorità ecclesiastica, lo scrivente può senz'altro affermare che in più di trentacinque anni di confidenza di studio degli *Acta Visitalia*, relativi alla Diocesi di Belluno, non ha mai reperito un solo documento realmente idoneo a configurare uno scenario del genere (26).

Ritornando ora alla Pala del Rosario di Cadola e considerando il registro inferiore, balza agli occhi come Frigimelica non abbia rinunciato a profondervi la sua vivida partecipazione tanto da creare volutamente una sorta di cesura testuale. Se al vertice ogni gesto è declinato secondo i ritmi di un cerimoniale aulico e i taumaturghi sono circondati da un'imperturbabile aura paradisiaca che fa splendere i loro volti quasi fossero delle creature di fine porcellana, nel basso domina un convulso dinamismo di corpi carnalmente realistici, di mani e di volti supplicanti in accorata agitazione in



mezzo all'*ignis purgatorius*. Immagini di tesa incidenza psicologica e di indubbio spessore teologico.

Detta distinzione - effettuata con intendimento strumentale - viene ribadita anche dalla diversa valenza del disegno che, in quest'ultimo settore figurativo, si fonde morbidamente con il colore a toni bruni e accesi, perdendo così la calligrafica affilatura di contorno informante invece il registro superiore. L'intimo legame ideologico del dipinto non viene, comunque, minimamente compromesso dall'apparente disomogeneità ma, a giudizio di chi scrive, si rafforza proprio nell'evidenziare le due realtà soprannaturali che attingono all'escatologia cattolica. Infatti la Vergine, Domenico e Caterina - i diffusori della pia pratica del rosario - non a caso sono messi in stretta relazione proprio con i suffragi (27). Abbinamento collegato alla realtà del Purgatorio, già oggetto dell'apposito decreto elaborato nella XXV sessione del Concilio di Trento (3 e 4 dicembre 1563) con il quale la Chiesa cattolica, distinguendo la propria posizione di fronte alle controversie protestanti "raccomandava ai vescovi di procurare che nella predicazione si eviti ogni dottrina incerta [...], ma si continui la pratica del suffragio per le anime purganti" (28).

Lo squarcio ultraterreno è dunque reso dal pittore con un soggettivo impeto di visualizzazione in cui la componente "passionale" fa meglio trasparire la sua sensibilità spirituale. A quel tempo pregare per le anime dei defunti in attesa della completa purificazione era infatti considerato come uno squisito atto di carità che ogni vero cristiano doveva compiere. Per meglio assolvere a tale impegno in epoca post tridentina viene quindi istituita la Confraternita del Suffragio - peraltro documentata in ogni circoscrizione pievanale del territorio in oggetto soprattutto a partire dalla prima metà del Seicento - nei cui "Statuti" si prevede proprio il suffragio quotidiano abbinato al compimento di determinate opere soddisfatorie (29). Il mondo dei defunti perciò era percepito come assai contiguo a quello dei viventi.

Francesco, anche in questo caso di particolare delicatezza attesa la natura dell'argomento da dipingere, pur approfondendo come si è detto un certo estro nella rappresentazione, non si discosta molto dalle storiche direttrici iconografiche che risalgono - passando per i *Dialoghi de anima* di Melchiorre Frizzioli (1499), per la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine ecc. - alla celebre fonte letteraria del *Trattato del Purgatorio di San Patrizio*, composto dal monaco irlandese Enrico de Saltrey nel 1180 (30).

Sul versante stilistico la pala va senz'altro ritenuta come equilibrata nelle scelte formali ed esemplare sul piano comunicativo, in quanto non è stata concepita come un testo di erudita teologia ma come uno strumento essenzialmente pedagogico, in cui la risaltante chiarezza figurativa (peraltro congeniale alla *forma mentis* dell'autore) costituisce il principale pregio perché riesce a farne intendere il contenuto ad un pubblico socialmente e culturalmente variegato.

L'unico aspetto stilisticamente inconciliabile con l'insieme - come viene notato da Maria Grazia Bragalenti - è costituito dall'immaginetta del piccolo Gesù che, ritto sulle ginocchia materne, porge la corona del rosario a santa Caterina. In effetti la fisionomia del vispo Infante esula da quelle del tipico repertorio del maestro; tra l'altro l'intervento di collaborazione di bottega non è nemmeno rapportabile a Francesco junior (1630-1669), il nipote, in quanto la documentata datazione della tela al 1640 scarta tale supposizione dubitativamente avanzata dalla studiosa (31).

La *paletta della chiesina di Soccher*, sempre nel contesto territoriale di Cadola, si deve alla munificenza della ricca famiglia locale Pierobon alla quale spetta anche la fondazione del luogo di culto (32).

Il dipinto è richiesto ed eseguito a ridosso del 1637 in quanto, come stabilito dal vescovo Giovanni Dolfin durante la Visita pastorale del 1627, l'antica pala lignea giudicata *non decens* andava rimossa. Questo, non perché il contenuto fosse espresso in termini contrastanti con il fine di istruire religiosamente il popolo bensì per il fatto che l'opera era divenuta inidonea allo scopo a causa del degrado dovuto alla vetustà (33).

L'impianto organizzativo della tela poggia sull'arcaico schema triangolare il cui vertice è contrassegnato dalla Vergine ed il Bimbo, leggermente recumbenti, attorno ai quali si assiepa la gloria angelica.

Nella zona inferiore trovano posto i santi Carlo Borromeo e Giovanni Battista da un lato, Filippo e Giacomo dall'altro. In primissimo piano l'acuto ritratto dell'offerente Pierobon con i suoi bambini perfettamente azzimati.

Il tranquillo squarcio paesaggistico, descritto con una pennellata lieve intinta in una delicata materia cromatica fremente di brividi luminosi, assolve soprattutto ad una funzione focalizzatrice in quanto rispecchia il sereno stato d'animo dei personaggi e concorre ad amplificare il senso di confortante rassicurazione il quale - pur in sottotono - palpita in tutta la sacra raffigurazione. Infatti quest'ultima pare quasi calata in una suggestiva atmosfera domestica impregnata di spirituale confidenza. Il brano paesaggistico, che nel Frigimelica solo con grossolana superficialità si può scambiare per uno sbrigativo "ornamento" o un "riempitivo", certifica invece la sua predisposizione ad accogliere stimoli e idee della pittura nordica da lui conosciuta soprattutto tramite l'agile veicolo delle incisioni (34). A tal proposito non va sottovalutata la presenza massiccia di artisti fiamminghi in Venezia, dove erano pienamente attestati anche grazie all'attivissima colonia mercantile ben integrata nella vita cittadina. Le loro fantasiose invenzioni di paesaggio vennero subito ammirate e recepite dai pittori, tanto da costituire effettivamente una fonte di rinnovamento con ricadute di ordine stilistico e culturale.

Tale congiuntura italo-veneto-fiamminga trova poi nella fortunata arte incisoria dei Sadeler (approdati in laguna nel 1596) l'episodio più caratterizzante così da esercitare per oltre due secoli un'influenza costante sullo specifico genere pittorico (35).

Su tale argomento avremo comunque ancora l'opportunità di soffermarci nel corso della disamina delle opere di Francesco.

Nel testo figurativo della pala di Soccher merita, infine, una pur fugace attenzione il dettaglio con la caratterizzata immagine del san Carlo Borromeo resa di pieno profilo. Giova a questo punto ricordare che la divulgazione del suo culto (la canonizzazione risale al 1610), nella diocesi bellunese, si deve al deciso impulso dato dal dotto vescovo Luigi Lollino. Egli trasferitosi a Milano nel 1584 a seguito del vescovo veronese Agostino Valier, rimase fortemente ammirato dal cardinale Borromeo avendo occasione di constatare *de visu* la sua vita austera e santa. Infatti, una volta consacrato vescovo di Belluno (1596), volle prendere ad esempio l'arcivescovo di Milano poiché quest'ultimo aveva vissuto, insegnato e proposto il nuovo ideale di santità sacerdotale della Riforma cattolica, dedicandosi costantemente alla preghiera e alla cura delle anime, sovvenendo i

poveri e gli indifesi, seguendo con severa attenzione la formazione e la vita del clero, inaugurando un fattivo rapporto di spiritualità con i fedeli, da lui periodicamente incontrati durante le Visite pastorali che lo spingevano a raggiungere faticosamente anche i luoghi più impervi della sua diocesi (36).

Pertanto nella produzione del Frigimelica il taumaturgo ricorre sovente effigiato di netto profilo come, ad esempio, nella raffinata paletta da lui eseguita attorno al 1619 per la chiesina di Santa Barbara a Paldier di Trichiana (37). Opera nella quale, forse per la prima volta, il taumaturgo viene dipinto da Francesco avvalendosi di un prototipo (incisione?) desunto da una fonte iconografica ufficiale (38).

Questa breve digressione, probabilmente non essenziale nell'economia del presente saggio, persegue tuttavia lo scopo di ribadire - al di là delle ovvie motivazioni contingenti trattandosi di un santo a lui contemporaneo - l'innata inclinazione che il nostro riserva alla ritrattistica puntualmente indagata con qualche attenzione di scavo psicologico (39).

Detta considerazione trova immediato riscontro in un'altra opera frigimelichiana presente sul territorio parrocchiale di Cadola, cioè nella *filiale di Vich*.

La tela venne eseguita immediatamente a ridosso del 1641 allo scopo di rimpiazzare la precedente pala, dal vescovo Malloni giudicata inadatta al culto a motivo dei guasti dovuti alla fatiscenza (40).

I ritratti degli offerenti - la mamma messa in affettuoso parallelismo con il proprio bambino tutto compreso nel ripetere il compunto atteggiamento della genitrice - evocano suggestioni culturali e formali collegabili allo specifico genere pittorico illustrato da Leandro Bassano. Infatti i nostri personaggi sono spogliati di ogni tipo di idealizzazione e di carica simbolica in favore di un'indagine condotta secondo i criteri di un naturalismo obiettivo, inteso come scrutinio dell'oggettività al quale non sfugge nemmeno la descrizione strutturale ed esornativa dei capi abbigliamento. Così i caratterizzati tratti somatici della contegnosa devota vengono indirettamente messi in risalto dalla fine trattazione materica della camicia che, con il suo candore, ne riverbera sul volto la luminosità, peraltro accresciuta dal marcato contrasto con la tenebrosa *camora* accentuatamente scollata. A Francesco non mancano, come si ribadisce, né la dote ritrattistica né talune sottigliezze di penetrazione psicologica che meglio ancorano i suoi personaggi all'esperienza quotidiana.

Anche in questo caso il profondo e basso fondale merita sicuramente un cenno di attenzione. Il paesaggio con la solitaria chiesuola, quasi trattato in punta di pennello, è condotto con una fine tecnica miniaturistica evidenziata nella resa delle chiome degli alberi, nel lento digradare delle balze selvose e nella descrizione delle prode deserte. Inclinazione mentale e disposizione operativa che sottendono colte implicazioni con l'arte di Paul Bril, divulgata dalle incisioni di Jean Sadeler (41). La stessa tratteggiatura di sicura valenza grafica e la sapiente modulazione delle tinte fredde, rorida di luci evocanti cadenze mattutine, palesano incontrovertibilmente l'assimilazione di influenze brilliane o comunque nordiche (42). Ne deriva quindi una pittura di effetto in cui l'intima partecipazione emotiva dell'artista risulta quasi tangibile. L'opera così, anche in virtù di questi dettagli solo apparentemente di trascurabile entità, accresce il potenziale attrattivo

finalizzato a stimolare la devozione proprio in quanto la rappresentazione del particolare concorre ad attualizzare, a convogliare e a trattenere l'attenzione del fedele sulla sacra figurazione.

Il *Cristo portacroce* della parrocchiale di Quantin, limitrofa a quella di Cadola, è un olio molto probabilmente situabile nella tarda cronologia frigelichiana sia per l'insolita ristrettezza della scelta coloristica sia per la polarizzante intensità patetica del contenuto che - favorito dalla realtà psicologica dell'immaginario religioso dell'epoca - suscitava compunzione morale e devota sintonia con il tema illustrato. Quest'ultimo possiede un nobile - celebre - prototipo nelle tele tizianesche di Leningrado (Eremitage) e di Madrid (Prado), tuttavia il nostro pittore è incontrovertibilmente più vicino all'interpretazione vecelliana offerta da Francesco Bassano (tela già a Parigi nella coll. De Frey) (43).

Il bellunese ripropone il soggetto - filtrandolo attraverso la sua sensibilità artistica e guidato dalle sue pulsioni ed emozioni interiori - con una ristretta gamma cromatica tendente quasi ad un livido monocromo.

L'*imago Salvatoris coronati*, che tanta fortuna incontrò in Italia specialmente a partire dalla fine del Quattrocento, viene proposta come una figura drammatica capace di accrescere la partecipata compassione del fedele, favorendone il raccoglimento, la meditazione, l'orazione e la contemplazione (44). Il Cristo coronato di spine con il capo dolentemente appoggiato alla croce, emerge dall'oscurità attraverso l'improvviso baluginio di un lume inquieto riverberante il suo chiarore sul fine ed espressivo volto dai tratti di elezione aristocratica.

Il fondale tenebroso in cui è assorbita ogni coordinata spazio-temporale rimarca l'intensità delle sofferenze del Portacroce e, con sorprendente forza comunicativa, ne esalta lo spessore di pregnanza spirituale.

Se nel dipinto in oggetto il Frigelichica sfodera un impeto patetico ignoto ai suoi usuali modi espressivi, va anche specificato che il suo "verismo" è ben lontano da quei termini di cruda e scostante visualizzazione raccomandati da un trattista della Controriforma come Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (45).

Una confortante e serena "pagina" di arte sacra intrisa di sommessa poesia e strettamente legata alla devozione locale si riconosce nella *paletta della chiesina di S. Floriano di Plois*, filiale della parrocchia di Pieve d'Alpago. L'opera, voluta dai regolieri del villaggio montano, rispecchia fedelmente il genuino senso religioso della piccola Comunità la quale è principalmente interessata ad un risultato di immediata fruibilità figurativa in cui sia possibile in qualche modo riconoscersi; questo indipendentemente dal fatto che l'autore ricorra all'iterazione di arcaici moduli espressivi.

I taumaturghi effigiati compendiano e sottendono il peculiare vissuto religioso vincolato alla realtà del luogo. Ecco infatti san Floriano invocato contro il pericolo degli incendi che non di rado distruggevano le povere case e l'immane sant'Antonio abate protettore del fuoco domestico, degli animali da cortile e dei fedeli specialmente se afflitti dall'*herpes zoster*, non a caso popolarmente conosciuto come "fuoco di sant'Antonio" (46). Nel registro inferiore della tela, a mezzobusto, sono facilmente riconoscibili san Tiziano vescovo al quale si rivolgeva la supplica per la mitigazione dei rigori invernali e san Francesco d'Assisi, figura di prua nella Chiesa post tridentina a motivo della sua testimonianza di fede e dell'essenziale stile di vita.

La pala, nonostante la fin troppo scontata articolazione compositiva, s'impone comunque come documento di finezza cromatica in cui i toni sono contrappuntati con talento pittorico e l'eleganza minuta del disegno tradisce la vocazione grafica dell'autore.

Discendente da una fantasiosa concezione forse più letteraria che sacra - ma ugualmente capace di attrarre gli spiriti semplici - è la delicata immagine del giovane san Floriano che, persa la marziale carica simbolica e la prorompente prestanta virile dell'analogo soggetto zoldano di Cesare Vecellio (47), ha assunto l'intelleggibilità del modello ideale assurgendo a metafora di umiltà e di carità.

Il fondale silvestre nella luminosa tessitura della trama a toni sussurrati, contrapposto al proscenio scuro, ribadisce la simpatia del Frigimelica per il paesaggio nordico (con vivo interesse per l'arte di Paul Bril) e nel contempo allude alla vita laboriosa e quieta dei regolieri di Plois.

La tela, già ritenuta "databile attorno al 1610" (48), alla luce dello studio dei documenti d'archivio è invece più precisamente circoscrivibile nell'arco di tempo compreso tra il 1598 - quando al suo posto c'era ancora l'antica tavola lignea - e prima del 1609 in concomitanza con l'inaugurazione della chiesina *noviter aedificata* (49).

I due dipinti degli altari minori della frazionale di Villa (chiesa di S. Rocco), grazie all'ausilio degli inediti protocolli delle Visite pastorali, sono assegnabili ad un periodo compreso tra il 1609 - quando l'Ordinario diocesano impone di rimettere in ordine gli altari laterali - ed il 1618, anno in cui ufficialmente si attesta l'esistenza *in situ* delle nuove tele (50). La prima rappresenta i *santi Tiziano e Pellegrino* con il demonio legato alla catena mentre l'altra *san Mamante* che, quasi novello Orfeo, incanta e ammonisce con il suo flauto anche le belve.

Sebbene sia stato avanzato il nome di Francesco Frigimelica quale autore non ritengo almeno per ora di accogliere l'attribuzione perché, nonostante le alteranti ritinte, i manufatti mi paiono ugualmente di modesta tenuta stilistica. Se a seguito di un auspicabile restauro si potesse effettivamente riconoscerne la completa autografia, allora si avrebbe la prova che il Frigimelica - alla pari di gran parte dei suoi colleghi di ogni epoca - profondeva nei lavori un maggiore o minore impegno proporzionalmente all'importanza economica, sociale e culturale della committenza (51).

Riflessione riproponibile anche in relazione a due altre piccole pale della chiesa di S. Antonio abate di Garna d'Alpago. Quella esposta su di un altare nell'aula, di suggestione pseudo palmesca, illustra il tema della *Pietà*.

Attorno al consueto, dolente, fulcro figurativo si assiepano quattro taumaturghi tra i quali si riconosce la rarissima santa Marta, modello femminile dell'umile discepola di fronte agli insegnamenti di Cristo che riveste storicamente l'abito conventuale. Questo in ossequio ad un ideale sociale evolutosi tra la fine del Cinquecento e gli esordi del Seicento secondo il quale alla donna non maritata viene riconosciuta una forma di ragguardevole dignità solo se ha abbracciato lo stato monastico (52).

Il dipinto gemello (custodito in sagrestia) - di contenute risorse stilistiche come il precedente - propone una *Sacra Conversazione* con il fantastico inserto paesaggistico che, come da prassi, sposta il punto focale in un lontano orizzonte terso e sereno.

In questo caso le opere sono restaurate e, se realmente sono di Francesco *senior* e non eseguite da aiutanti con il supporto di un disegno o di un ausilio diretto del maestro, si impone nuovamente

la riflessione precedentemente formulata (53). La scalatura cronologica di entrambi i manufatti, sempre grazie alle informazioni desumibili dagli *Acta Visitalia*, va circoscritta all'epoca del rifacimento degli altari (1618 -1627) (54).

L'*Ultima Cena* della parrocchiale di Lamosano è un'opera dipinta dal Frigimelica sulla scorta di evidenti citazioni e reinterpretazioni declinate dall'analogo soggetto di Jacopo Tintoretto (Venezia, chiesa di S. Trovaso) la cui immagine, forse, ha avuto sott'occhio tramite la riproposizione incisoria di Egidio Sadeler II (55).

Nella tela alpagota l'illustrazione della vicenda neotestamentaria si svolge in un arioso ambiente, dall'ampia struttura vagamente ellittica, attorno al perimetro del quale si dispone la maggior parte dei commensali, palpitanti di vita negli atteggiamenti dinamici e nelle fisionomie caratterizzate (56). La preziosa finitura tecnica, determinata da una pennellata stirata che miniaturisticamente indugia nei particolari con acuta attenzione, oltre a concorrere alla valorizzazione della qualità stilistica mette in risalto un insieme di oggetti sui quali vale davvero la pena di soffermare brevemente l'attenzione. Infatti nei calici di vetro dalla capiente coppa, nelle diversificate forme dei pani, nei coltelli dalla lunga lama, nei piatti ricolmi di vivande, nella saliera di lucido peltro disposta quasi al centro della tavola, nel piatto da portata retto dal servo appena affacciato nella sala, si discerne un interesse di visualizzazione di tipo descrittivo e naturalistico sottintendente un entroterra culturale nordico, magari filtrato dall'arte dei Bassano (segnatamente Leandro e Francesco). Tali dettagli di dimesso verismo quotidiano, dalla partecipata e acuta resa figurativa, pertanto sono in qualche modo assimilabili agli esempi di "natura in posa". Genere pittorico che - grazie agli artisti fiamminghi, agli olandesi e ai tedeschi - perdendo l'originaria marginalizzazione di commento didascalico-illusionistico, diviene autonomo e dignitoso a tal punto da attrarre con immensa fortuna anche l'interesse ammirato di cultori e collezionisti di elevato rango come, ad esempio, il cardinale Federico Borromeo (estimatore, tra gli altri, di Jean Brueghel dei Velluti) (57).

Detta sensibilità esternata verso i modelli fiamminghi era già stata riconosciuta dallo scrivente a proposito delle *Nozze di Cana* dipinte a ridosso del 1624 per la parrocchiale di Antole-Sois e per l'altra *Cena* frigimelichiana di Astragal di Zoldo, riferibile agli anni 1596-1625 (58).

La cronologia della tela di Lamosano già posta "probabilmente agli anni iniziali del Seicento" (59), si colloca più precisamente tra il 1595 (in quanto mai prima rammentata nelle Visite pastorali) ed il 1601, termine dell'incarico di pievano svolto da don Domenico Clavenna (o Chiavenna) il cui blasone di famiglia è puntualmente rappresentato sugli sgabelli di primo piano (60).

Il gruppo del Cristo ritratto in atteggiamento allocutorio con l'apostolo Giovanni simbolicamente riverso e addormentato sul Suo cuore, fulcro dell'avvincente *Ultima Cena* della parrocchiale di Sitran, pur non ricalcando pedissequamente alcun modello, si avvicina sensibilmente agli analoghi soggetti, rispettivamente dipinti da Martin de Vos e da Pieter de Witte detto Candido, divulgati ancora una volta dalla sollecita arte incisoria di Jean Sadeler (61).

Se pare quasi superfluo ribadire la sobria eleganza, la studiata misura compositiva e la finezza della pittura - peraltro già lodate anche nella tela di Lamosano - certamente vale la pena invece tornare sulla congeniale inclinazione frigimelichiana per la rappresentazione della "natura in posa" e della "natura morta".

A questo genere pittorico l'autore non riserva solo episodiche attenzioni ma pare quasi voglia assegnare loro una sorta di "ruolo" all'interno del dipinto, attribuendo così valore di eternità ai dettagli della vita quotidiana (62). Su tale versante si presti attenzione al penetrante ritratto del servo a mezzobusto in primo piano - di più o meno diretta ascendenza bassanesca - del cui vassoio coperto che reca in mano pare quasi di percepire il peso.

Il piglio dell'artista abituato a rendere la fisicità delle cose trasparente anche dalla bellissima brocca posata a terra, in un angolo del pavimento. Il recipiente in terracotta con decori policromi e rifinitura in traslucido sul quale scivola la luce effusa amplificando ogni minuzia, costituisce già da solo un piccolo brano di accattivante gusto "naturalistico". L'opera ritenuta databile verso il 1640, è invece di poco anteriore al 1637 quando la chiesa, dopo un esteso restauro, viene nuovamente benedetta come ci educa il protocollo della Visita indetta dal vescovo Giovanni Tomaso Malloni che per la prima volta rammenta la tela (63).

A seguito della riedificazione della *chiesa di S. Bartolomeo di Puos* al Frigimelica - quasi sicuramente per la liberalità dei signori Pluro (o de Pluri), famiglia che già si era resa benemerita nei confronti del tempio per il lascito di beni fondiari disposto da ser Costantino nel 1577 - viene attribuita la commissione della pala dell'altar maggiore la cui cronologia (1618) è stata svelata da un recente restauro (64).

La tela dal fascino dimesso completamente giocato sull'attrattiva del collaudato vocabolario formale, della disinvolta gestione della tavolozza e dell'impeccabile pennellata che pare cesellare i particolari, sorprende a primo acchito per l'inusuale organizzazione del registro superiore. Lungi comunque dal costituire una bizzarria o una svagata invenzione, certamente colpisce il gioco delle nuvolette luminose che accompagna quasi come un commento tutta la centinatura in modo da descrivere una mezzaluna con le punte rivolte verso il basso. Figura geometrica specularmente ribaltata in pieno cielo per creare - non senza facili sottintesi simbolico-allegorici ("*Pulchra ut luna*") - l'alloggio glorificante alla Madonna e al Bimbo, in sintonia con la celebre incisione di Dürer dedicata all'Immacolata.

L'immagine della Vergine brilla di un fulgore quasi ipnotico e costituisce la visualizzazione del concetto di grazia, cioè di quella *charis* che, secondo il pensiero cristiano, è luce interiore in cui la grazia teologica ed estetica sono mirabilmente fuse sotto l'azione dello struggente amore divino (65).

Solidamente ancorati alla terra con quel tipo di forza sanguigna e palpitante riscontrabile in molti ritratti bassaneschi, appaiono invece i due offerenti Pluro, calati nella vicenda sacra in un'atmosfera di serena quotidianità che concorre a mettere in risalto l'individuale caratterizzazione psicologica e morale, non senza suggestive puntualizzazioni relative al rango sociale di appartenenza (66). Nei personaggi non traspare però supponenza né ambizioso orgoglio di casta ma contegnosa signorilità e sentimento devoto.

Nella chiesa di Irrighe, sulla parete di destra dell'aula, è esposto il *Battesimo di Cristo* che un recente e scientifico restauro ha sottratto a sicura rovina (67).

Sebbene la tela non sia integra nel testo figurativo e nella sostanza cromatica, va ugualmente considerata per il nitore grafico del contorno che pare inciso e per la pacata eleganza formale che determina la cifra distintiva.

Il lavoro, recante la firma di Francesco Frigimelica unitamente alla qualifica di pittore veneto, manifesta la chiara dipendenza dall'analogo soggetto eseguito da Palma il Giovane per l'arcipretale di Lentiai tra il 1599 ed il 1600 (68). Il nostro artista, comunque, aveva dipinto un analogo soggetto anche per il Duomo di Conegliano Veneto che poco si differenzia rispetto a quello di Irrighe (69).

Al 1627 o ad una data immediatamente anteriore sono cronologicamente situabili i due piccoli dipinti laterali dell'elaborato altare (uscito dalla qualificata bottega dei Ghirlanduzzi da Ceneda), appartenenti alla chiesina di Sant'Apollonia di Farra d'Alpago (70).

Il Frigimelica, sfoderando la consueta delicatezza di tocco e sensibilità coloristica, presenta rispettivamente in pieno profilo i ritratti di *Carlo Borromeo* e di *Francesco d'Assisi*. Il santo umbro, nella macerata eleganza figurativa e nella sofferta spiritualità è contiguo a quello di rifinita fattura già eseguito per una dimora bellunese dell'aristocratica famiglia Doglioni e attualmente custodito presso una collezione privata (71).



## **Scultura lignea in alpago e a Ponte nelle Alpi. appunti per un catalogo critico (Elisabetta Francescutti)**

La storia della scultura lignea nella Conca dell'Alpago nelle Dolomiti Orientali, che nelle sue diverse espressioni costituisce indubbiamente uno dei linguaggi caratterizzanti dell'arte di questo territorio, è ancora in larga parte da scrivere. La recente catalogazione dei beni di interesse artistico, condotta dalla Curia Vescovile di Belluno-Feltre nelle chiese della zona, ha infatti restituito l'immagine di un patrimonio incredibilmente ricco e variegato, noto solamente per quanto riguarda le emergenze<sup>1</sup>.

Questo primo approccio ad alcune delle opere meno conosciute, lontano da ogni pretesa di esaustività, ha l'obiettivo di suggerire qualche spunto di ricerca e di evidenziare relazioni a volte sottovalutate o affatto riconosciute tra manufatti realizzati per contesti diversi, che dimostrano come regioni geograficamente lontane condividessero i medesimi modelli culturali, aspetto quest'ultimo che deve far riflettere in termini nuovi sull'oramai usurato concetto dei rapporti tra centro e periferia.

Il simulacro di sant'Andrea, già nella chiesa di Sant'Andrea in Monte e ora nella parrocchiale di Polpet, da assegnare agli esordi del Trecento, è uno dei pochi esempi sopravvissuti della produzione lignea medievale in provincia di Belluno e indubbiamente l'opera più importante nel territorio del comune di Ponte nelle Alpi<sup>2</sup>. Le dimensioni del manufatto, 115x36x21 cm, e i caratteri morfoanatomici dell'intaglio hanno permesso all'ignoto scultore di ricavarlo da un unico tronco di legno di tiglio, dato quest'ultimo confermato nel corso del recente restauro<sup>3</sup>. Sant'Andrea è modellato a tutto tondo; il corpo è elegantemente allungato e il capo inclinato in avanti, come si percepisce dalla visione laterale<sup>4</sup>. Indossa una veste rossa sotto un manto verde, con piccoli decori in rilievo e risvolti bianchi; regge nella mano destra il libro mentre la sinistra recava sicuramente un attributo purtroppo perduto. Le morbide pieghe verticali dell'abito si frangono sul basamento in piccoli panneggi angolari, mentre falde più ampie e fascianti definiscono il mantello e avvolgono il corpo svelando una felice intuizione plastica. Il volto del santo, infine, è caratterizzato con estrema cura e testimonia la qualità elevata della scultura. L'ampia fronte solcata da un'unica ruga, sotto la quale orbite ben delineate ospitano occhi globosi, è incorniciata da una ciocca di capelli attorcigliata; sotto al naso lungo e dritto si dipartono i baffi e la barba, suddivisa in sottili filamenti, che si conclude in due ciocche dall'andamento serpentinato. Nonostante il degrado, assolutamente fisiologico in un'opera così antica, è possibile cogliere il raffinato lavoro di rifinitura condotto con il pennello dall'artista, che con tratti minuti ha delineato, attraverso sottili tratti, le sopracciglia e rilevato i baffi e la barba.

Come ha evidenziato Vizzutti, il manufatto in questione assomma elementi stilistici diversi, che rimandano anche all'area nordica e al vicino Friuli; tuttavia la felice sintesi del sant'Andrea di Polpet non permette confronti puntuali, e attende ancora una precisa collocazione nell'ambito della scultura lignea trecentesca veneta.

Allo studioso bellunese si deve anche la pubblicazione della maggior parte della produzione plastica presente nel comune di Ponte nelle Alpi, custodita prevalentemente nella Pieve e nelle chiese filiali, dov'è possibile trovare interessanti opere d'intaglio rinascimentali e barocche. Si

citano, a solo titolo di esempio, l'altare ligneo seicentesco con la statua di sant'Osvaldo, già nell'omonima chiesa e ora in quella dei Santi Filippo e Giacomo di Soccher, da ricondurre all'ambito degli Auregne<sup>5</sup>; la scultura lignea intagliata e policroma della Madonna con il Bambino (Madonna della Salute) della chiesa parrocchiale di Santa Maria nascente di Polpet-Ponte nelle Alpi, proveniente da quella scomparsa di San Nicolò, assegnata alla fine del XV secolo e ad un artista trentino<sup>6</sup>; i santi Rocco e Sebastiano di artista veneto degli esordi del Cinquecento, della medesima chiesa<sup>7</sup>; le statue di sant'Agata e santa Apollonia<sup>8</sup> che, assieme a quella di santa Giuliana, di altra mano, costituiscono parte dell'arredo seicentesco della chiesa di Santa Caterina di Ponte nelle Alpi. Questo breve e parziale excursus dà conto della ricchezza e preziosità del patrimonio conservato, che sicuramente sarà oggetto di future campagne di restauro, necessarie per la corretta conservazione e il proseguimento degli studi.

Un'altra opera fuori contesto, che necessita del giusto riconoscimento e di un approfondimento critico più puntuale di quello possibile in questa sede, è il Crocifisso ligneo intagliato e policromo attualmente conservato nella sacrestia della pieve di Santa Maria d'Alpago, ma sicuramente destinato in origine a una collocazione di rilievo<sup>9</sup>. Si tratta di una scultura di notevoli dimensioni, idealmente racchiusa in un quadrato di 176 cm di lato, di difficile lettura per la collocazione e lo stato di conservazione. Inchiodato alla croce con tre chiodi, il corpo del Cristo morente, anatomicamente ben caratterizzato, si offre all'adorazione dei fedeli e colpisce per l'impostazione frontale del volto sofferente, con gli zigomi pronunciati e la bocca aperta in un ultimo respiro, che lascia intravedere la corona superiore dei denti e la lingua, separatamente intagliata. Il collo possente, con i muscoli tesi, forma quasi un triangolo, il cui vertice è costituito dal capo di Gesù. Sotto le clavicole sporgenti sono intagliati lo sterno, molto breve, e le costole, che enfatizzano lo sforzo compiuto dalle braccia per sorreggere il peso del corpo; l'ampia zona addominale, nella quale spicca l'ombelico attentamente descritto, è accuratamente modellata. Il perizoma fascia il bacino e la parte superiore delle gambe, di bella anatomia e buon modellato, come i piedi soprammessi l'uno all'altro. L'osservazione ravvicinata del manufatto, che necessita di un intervento conservativo urgente, ha consentito di rilevare la presenza di almeno due estese ridipinture che impediscono una corretta analisi stilistica dell'opera; inoltre si palesa un danno consistente al braccio sinistro, risarcito a livello della spalla e della mano, che si presentano con una stuccatura bianca a vista. È stato quindi possibile appurare che la scultura è costituita dall'unione di masselli giustapposti, in alcuni punti uniti con cavicchi di legno; sulla testa è visibile una frattura sotto il mento che potrebbe indicare una lavorazione separata del volto: tuttavia questi dati, come quelli che seguono, potranno essere confermati e implementati soltanto da una indagine radiografica e dal restauro. La corona di spine è intagliata e così pure i capezzoli; il perizoma, nella parte posteriore, non è di legno ma di tela gessata e presenta una policromia rossa<sup>10</sup>. Le braccia sono unite al torso in maniera molto peculiare, poiché la scapola sembra essere parte integrante delle stesse, come si deduce dalle zone di fatturazione. È infine possibile che le dita delle mani non siano originali, vista la loro innaturale estensione. La severa compostezza di Cristo, le forme anatomiche compiutamente rinascimentali, alcuni dettagli esecutivi, suggeriscono di collocare il manufatto a cavallo tra il sesto e il settimo decennio del XV secolo, periodo in cui la scultura lignea veneta e segnatamente veneziana tocca un apice

qualitativo elevato. È infatti a modelli plastici e pittorici lagunari che guarda l'ignoto scultore di Pieve d'Alpago, con particolare riferimento alle botteghe di Jacopo Bellini e Antonio Vivarini, riletti attraverso la cultura tipica delle vallate bellunesi, dove stimoli culturali diversi generano prodotti di grande originalità.

Maggiormente aderente alla tradizione locale è invece il Calvario dell'arco santo della chiesa di Sant'Antonio di Garna, che custodisce al suo interno un ricco patrimonio di opere d'arte, prevalentemente lignee. Tra di esse spiccano l'altare maggiore e quelli dedicati alla Madonna di Loreto e a san Gottardo, da assegnare alla metà del Seicento e certamente attribuibili a una delle botteghe attive in Veneto o nel vicino Friuli. Anche nella valle d'Alpago e a Ponte nelle Alpi la produzione altaristica riveste un'importanza rilevante nell'ambito della realizzazione di manufatti in legno: per questo motivo si è ritenuto opportuno rinviare la sua analisi a uno studio specifico, che potrà essere effettuato da uno specialista in altra occasione<sup>11</sup>.

Il Calvario invece, pur essendo di qualità esecutiva mediocre, risulta interessante poiché è costituito dall'accostamento di sculture di periodi e artisti diversi. San Giovanni evangelista, a sinistra del riguardante, e la Vergine, in posizione opposta, misurano appena 48 cm e sono, assieme al Golgota e al cranio inchiodato alla croce, ciò che resta dell'originario gruppo della Crocifissione di questa chiesa<sup>12</sup>. Le due sculture, che si presentano ridipinte, sono opera di un intagliatore modesto, che guarda alla produzione locale, e devono riferirsi alla prima metà del Quattrocento<sup>13</sup>. Più tardo e sicuramente destinato a una visione dal basso è il Crocifisso, inserito al centro della composizione e fissato al tirante e alla chiave di volta dell'arco; la croce presenta due fori alle estremità del braccio orizzontale, verosimilmente funzionali al suo ancoraggio precedente. Come tutte le opere poste in posizione elevata, anche questo Cristo è caratterizzato da un torso allungato e da gambe volutamente corte, un accorgimento necessario affinché il manufatto appaia armonico se guardato dal punto di vista privilegiato<sup>14</sup>. Il corpo palesa una tensione nervosa che lo percorre nella sua totalità; il costato, lateralmente, rivela una cifra stilistica molto peculiare; gli arti sono sapientemente disposti in un elegante contrapposto, particolarmente evidente nella torsione della spalla sinistra che trova corrispondenza nel ginocchio sollevato della gamba destra; il perizoma è un semplice panno dalle pieghe morbide che lascia scoperti i fianchi. Il volto, con gli occhi chiusi e la bocca spirante, è incorniciato dai capelli, una ciocca dei quali ricade sulla spalla destra, e dalla barba.

Anche in questo caso la scultura si presenta completamente ridipinta e la sua analisi è particolarmente difficile a causa della collocazione. Tuttavia appare chiara la discrepanza con le figure dei dolenti ed evidente la maggiore qualità e l'appartenenza ad una temperie culturale diversa del manufatto, cui conviene una collocazione cronologica alle soglie del XVII secolo e l'assegnazione ad un'artista che medita sulla lezione di Francesco Terilli<sup>15</sup>.

Sculture veneziane di grande qualità e rilevanza sono invece il modello del Crocifisso ligneo intagliato e policromo della chiesa di San Bartolomeo di Puos, indubbiamente l'opera rinascimentale più accattivante del nucleo indagato. Ricordata da Lucco sul primo altare di destra come scultura del XVIII secolo<sup>16</sup>, deve essere invece assegnata all'ottavo decennio del Quattrocento, sulla base delle considerazioni stilistiche e tecniche che verranno esposte. Chi scrive deve alla generosa segnalazione di Lucia Sartor e all'altrettanto generosa partecipazione di

Alessandro Quinzi il corretto inquadramento critico del manufatto, che può essere considerato l'emblema della condivisione di una medesima koinè culturale nei vari territori della Serenissima, dalla montagna bellunese alla sponda orientale dell'Adriatico.

Sebbene l'attuale collocazione contro un fondale di marmo variegato bruno e la ridipintura verosimilmente novecentesca mortifichino i valori plastici dell'opera, il Crocifisso di Puos si distingue per l'elevata qualità e la presenza di cifre stilistiche così peculiari da consentire paragoni convincenti con altre sculture coeve<sup>17</sup>. Il corpo di Cristo, sorretto dalle braccia, è definito con grande accuratezza, come si percepisce innanzitutto nel capo reclinato, cinto dalla corona di spine intagliata, avvolto dalle lunghe ciocche di capelli che nascondono le orecchie e scendono sulla schiena e la spalla destra evidenziando il volto sofferente. La bocca aperta nell'ultimo gemito, con la lingua e i denti superiori chiaramente visibili, affossa le guance, dando rilievo agli zigomi pronunciati, alla canna nasale diritta, agli occhi socchiusi, velati dalle palpebre abbassate, che sporgono da orbite scavate, alle rughe della fronte. Quasi ad evidenziare l'ultimo respiro che strappa il Salvatore dal mondo degli uomini, la sua bocca è circondata da baffi attorcigliati che si sovrappongono alla barba, bipartita in due ciuffi ritorti subito sotto il mento. Dal torace espanso emergono le costole, che come tratti orizzontali dipartono dallo sterno breve ma ben definito; la linea costale, che disegna quasi un triangolo isoscele, contiene due fasce muscolari rilevate e l'addome prominente racchiuso dai fianchi. Subito sotto gli inguini, quasi due cordoni intagliati, il perizoma corto, annodato a sinistra, copre il pube. Le gambe sono dritte e nervose, con i muscoli tonici, il ginocchio estremamente realistico e i piedi definiti da una caratteristica disposizione delle dita: l'alluce e l'indice divaricati e il mignolo che in parte conclude la pianta e in parte serra le altre dita. La visione laterale del Crocifisso permette di cogliere la leggera inclinazione in avanti del corpo, le scapole sporgenti, la muscolatura dorsale rilevata e un leggero avvallamento, che come una linea diagonale attraversa le costole<sup>18</sup>. Lo scultore inoltre indugia nella definizione delle pieghe della pelle sotto la pianta dei piedi o dietro il tallone, delle rughe della fronte e di altri minuti particolari, come le vene degli arti, che verranno recuperati solo grazie ad un auspicabile restauro. Anche il perizoma, alto sulle cosce, è realizzato con grande cura. L'aspetto di panno bagnato, che assume lateralmente, si complica al centro nella sovrapposizione di pieghe dall'andamento morbido; il nodo è molto semplice e si contrappone a un risvolto diagonale che distingue l'estremità opposta.

L'esame ravvicinato dell'opera ha permesso l'individuazione di alcune caratteristiche esecutive che potranno rivelarsi utili per il riconoscimento di altri manufatti attribuibili alla medesima maestranza<sup>19</sup>. Il corpo è costituito da un massello principale al quale sono state giuntate le braccia, e alte parti più piccole come i talloni, le dita, alcune ciocche di capelli e verosimilmente il naso. Lo scultore ha eseguito lo svuotamento del massello principale dal retro, quindi ha tamponato lo scavo radiale con un coperchio assiale modellato, di circa 25 cm di larghezza, che dalle scapole scende fin quasi alla base del perizoma. La lingua è intagliata a parte e inserita nella cavità orale, probabilmente per dare un senso di maggiore realismo e pathos al volto.

Quanto sopra rilevato permette di inserire il Crocifisso di Puos nel gruppo originariamente costituito da Adriana Augusti attorno a quello della basilica veneziana di Santa Maria Gloriosa dei Frari, da collocare a suo avviso poco prima del 1475-1478<sup>20</sup> – e che comprende anche gli

esemplari della basilica di Torcello<sup>21</sup> e della chiesa di Sant'Angelo degli Zoppi o dell'Annunciata di Venezia –, successivamente ampliato da Alessandro Quinzi con l'aggiunta del Cristo conservato nella cappella della Santa Croce nella basilica Eufrasiana di Parenzo, da porre per lo studioso non oltre la metà del settimo decennio del Quattrocento, con conseguente forte anticipazione del prototipo<sup>22</sup>.

Nella sua tesi di dottorato sulla scultura lignea veneziana del Quattrocento, purtroppo inedita, Lucia Sartor riesamina le sculture citate, offrendo una nuova proposta cronologica delle opere e dei rapporti di relazione/dipendenza tra le medesime<sup>23</sup>. La studiosa ritiene il Crocifisso dei Frari capostipite della serie: l'elegante manufatto, realizzato per la collocazione attuale verosimilmente entro il 1475, quando fu ultimato il parato marmoreo, è opera di un intagliatore di ottimo livello, che si esprime con un linguaggio pienamente rinascimentale e segnatamente veneziano, con espliciti rimandi alla pittura di Antonello da Messina e Antonio Vivarini. La scultura di Torcello, meno possente e più schematica anche nella resa dei particolari, deriva indubabilmente dal modello dei Frari, ma la datazione resta ancorata all'ottavo decennio del Quattrocento e non può essere anticipata, come proposto da Quinzi, al 1464-1471, quando fu vescovo Placido Pavanello, che in precedenza era stato vescovo di Parenzo (1457-1464) e in quella occasione avrebbe commissionato allo stesso intagliatore il Crocifisso della basilica Eufrasiana. Lucia Sartor concorda nell'assegnare allo stesso intagliatore i manufatti di Torcello e Parenzo e collega allo stesso ambito anche la scultura della chiesa di Sant'Angelo degli Zoppi o dell'Annunciata, di dimensioni maggiori rispetto a tutte le altre e verosimilmente, in origine, in posizione elevata, anche se la provenienza dell'opera non è ancora stata individuata<sup>24</sup>.

Il riconoscimento del Crocifisso di Puos all'ambito definito dal gruppo in oggetto apre nuovi scenari sulla circolazione dei modelli culturali e forse degli artisti, permettendo qualche nuova riflessione sull'intrigante tema della scultura lignea veneta del Quattrocento. La collocazione "in medio ecclesiae" dei manufatti dei Frari e di Torcello non ne ha permesso un esame diretto, che è invece stato compiuto per quelli delle chiese di Sant'Angelo degli Zoppi o dell'Annunciata e di Parenzo. Il primo dei due condivide con il prototipo l'impostazione generale, con le braccia apparentemente troppo corte se viste ponendosi frontalmente alla medesima altezza, il perizoma frastagliato, il volto sofferente con l'orecchio sinistro lasciato scoperto dai capelli. L'esecuzione dell'intaglio è raffinata nonostante le dimensioni, con la caratteristica lavorazione a minute linee orizzontali della pelle delle ginocchia, che compare anche in altri esemplari. La rifinitura pittorica è ugualmente di alto livello come dimostrano il decoro del bordo del perizoma, che ne segue le pieghe, e il sangue, lavorato a rilievo sulla pelle del Cristo. La fronte infine non è solcata da rughe e i due boccoli della barba sono notevolmente semplificati. Dal punto di vista tecnico si segnala la lavorazione separata del volto, costituito da un massello successivamente assemblato, com'è possibile verificare grazie alla perdita della parte sommitale della testa; non si è potuto rilevare l'eventuale tappo che abitualmente chiude lo svuotamento radiale, mentre la presenza di piani fessurativi consente di verificare la presenza di altri masselli di piccole dimensioni, uniti a quello principale che costituisce il corpo. Tali elementi fanno propendere per l'assegnazione di quest'opera ad uno scultore diverso da quello dei Frari, che tuttavia condivide lo stesso ambito culturale ed è attivo nel medesimo periodo.

Maggiori sono invece le analogie tra il Crocifisso di Puos e quello di Parenzo, oggetto quest'ultimo di un intervento conservativo che si è concluso nel 2008<sup>25</sup>. Simili per dimensioni, i due manufatti presentano cifre stilistiche e caratteristiche tecniche palmari. L'anatomia rispecchia gli stessi canoni formali; il volto è impostato con un'analogia impressionante che si rileva nell'andamento dei capelli, negli zigomi, nella bocca dove si scorgono i denti superiori e la lingua. Le dita dei piedi sono definite con i medesimi caratteri "morelliani"; il perizoma è simile e riproposto in maniera speculare. A Parenzo come a Puos il tronco è stato scavato sul retro e la vuotatura chiusa con un coperchio assiale modellato di circa 25 cm di larghezza, che interessa tutto il tronco e parte del perizoma, mascherato dai muscoli dorsali prominenti. Né la più accentuata magrezza dell'esemplare croato spinge a ricercare un altro modello per questa raffinata opera.

Non vi sono dubbi quindi che possa essere stabilito un legame molto forte tra il gruppo analizzato e il Crocifisso di Puos, le cui affinità lo legano maggiormente alle realizzazioni di Torcello e di Parenzo, tanto da poterli attribuire tutti e tre alla medesima maestranza, con una datazione anche per quello alpagota entro la fine dell'ottavo decennio del Quattrocento.

Tale corrispondenza dimostra che le zone geograficamente periferiche della Serenissima condividevano con Venezia non solo gli interessi commerciali, ma anche la cultura artistica, che spesso si riconosce nelle opere pittoriche, mentre si stenta ad allargare gli orizzonti anche alla scultura<sup>26</sup>.

Un'ultima considerazione resta da fare sulla matrice culturale dell'intagliatore dei Frari e di conseguenza sugli altri maestri che lo hanno assunto come modello. Alessandro Quinzi e Lucia Sartor propendono per uno scultore veneziano, mentre Anne Markham Schulz, seppur in maniera tangente, lo definisce "scultore tedesco attivo in Italia"<sup>27</sup>. Tale apparente discrepanza di opinioni è data a mio avviso dalla convivenza, nei manufatti analizzati, di un calligrafismo nella definizione dei particolari e di un pathos di matrice nordica che si sposano con un linguaggio rinascimentale, compiutamente evidente nelle proporzioni e nel modellato delle sculture, che altro non può essere che italiano e, per determinate declinazioni, veneziano. La comparazione dei dati desumibili dai restauri, che saranno arricchiti dall'intervento conservativo in fieri sull'esemplare di Torcello e da quello auspicabile del Crocifisso di Puos, offrirà un quadro chiaro anche del *modus operandi* di questi intagliatori, sicuramente sintesi felice di esperienze maturate in regioni diverse d'Europa e successivamente sedimentate in laguna.

Ad un diverso ambito culturale e cronologico appartiene invece il Calvario della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Farra d'Alpago, riconosciuto dalla critica ad Andrea Brustolon (1662-1732), da assegnare agli esordi del XVIII secolo<sup>28</sup>. La presenza di opere del maestro bellunese nel territorio in esame non è in assoluto un dato significativo; testimonia tuttavia scelte e gusti della committenza tutt'altro che provinciali, che si esplicitano anche nelle opere d'intaglio precedenti e nell'altaristica. Il Calvario di Farra, costituito dalle sculture del Crocifisso, delle Vergine e di san Giovanni, è un gruppo plastico complesso, in cui prevale l'impegno di coniugare la resa dei sentimenti con una concezione dinamica della forma. Cristo è una figura nobile, elegante nell'anatomia resa con un modellato ampio, che rivela la serenità del destino compiuto piuttosto che il dramma della morte; la Madre e san Giovanni esprimono invece le diverse intensità del loro dolore nella gestualità, raccolta nell'una disperata nell'altro, che la sgorbia di Brustolon ha resto

con sapiente maestria. Destinate a un altare, queste sculture ora decontestualizzate, sono un'evoluzione degli analoghi gruppi posti, nei secoli precedenti, sulla trave dell'arco di accesso al presbiterio e di cui sopravvivono ancora alcuni esempi.

Marta Mazza, nel contributo di apertura del volume, attribuisce alla scuola del maestro alcune nuove opere; tuttavia molto altro resta da dire sulla scultura lignea in Val d'Alpago e a Ponte nelle Alpi: l'auspicio è che gli studi proseguano, per restituirci la consapevolezza di questo importante patrimonio che abbiamo il dovere di tutelare.

#### NOTE:

A Margherita, perché le parole hanno un senso.

- 1 L'unico contributo organico sulla storia e l'arte dell'Alpago resta il volume di Umberto Trame *L'Alpago: un popolo, una civiltà, un territorio*, Belluno 1984.
- 2 Il primo approfondimento critico sull'importante scultura è in F. Vizzutti, *Le Chiese dell'antica Pieve di Cadola. Documenti di storia e d'arte*, Belluno 1999, pp. 208-209.
- 3 L'intervento conservativo, eseguito dalla restauratrice Milena Dean di Fiumicello e diretto dalla dottoressa Rita Bernini della Soprintendenza BSAE per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, si è concluso nel 2001; si veda in proposito M.M. Dean, *Restauro della scultura lignea di Sant'Andrea*, sec. XIII, in Comitato Frazionale di Polpet (a cura di), *Sant'Andrea in Monte. Storia, immagini, interventi*, Ponte nelle Alpi 2002, pp. 57-61. La restauratrice ha messo in dubbio l'identificazione del santo, forse da riconoscere in san Pietro (comunicazione orale). Un ringraziamento particolare a Eurigio Tonetti per la collaborazione.
- 4 Tracciando idealmente una linea verticale con origine dal basamento della scultura, si può notare come la medesima sia tangente alle mani e alla fronte di sant'Andrea: questo particolare rivela il *modus operandi* dell'intagliatore e fa percepire l'ingombro del massello da cui è stata ricavata l'opera.
- 5 Cfr. Vizzutti, *Le Chiese dell'antica Pieve di Cadola cit.*, pp. 114-115.
- 6 Ivi, pp. 210-213; G. Bergamini, *Giovanni Martini intagliatore e scultore*, Milano 2010, pp. 192-193, con bibliografia precedente.
- 7 F. Vizzutti, *San Sebastiano, san Rocco*, in A.M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli (a cura di), *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno 2004), Cinisello Balsamo (MI) 2004, pp. 238-239.
- 8 Le due sculture condividono i modi degli intagli di san Marino e san Giovanni Battista della chiesa di San Martino di Mellame di Arsiè. Ringrazio Milena Dean per la cortese segnalazione. Cfr. L. Majoli, *Lineamenti della scultura lignea a Feltre e nel suo territorio (secc. XV-XVII)*, in F. Magani, L. Majoli (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Feltre e territorio*, Belluno 2008, pp. 129-130.
- 9 Le fonti, forse a causa della collocazione, ignorano il manufatto, che non è citato neppure nel recente volume di W. De Min, *Viaggiando tra arte e storia nella parrocchia di Pieve d'Alpago*, Pieve d'Alpago 2006.
- 10 È probabile che il perizoma sia stato rimaneggiato. Solamente smontando il Cristo dalla croce sarà tuttavia possibile comprendere la sua genesi esecutiva.
- 11 Non mancano esempi di ottimi approfondimenti recenti sugli altari lignei, tra i quali si vedano almeno: G. Ericani, *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, in A.M. Spiazzi (a cura di), *Scultura barocca nel Veneto*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 9-105; M. Mazza, *La tutela del patrimonio artistico in Comelico e a Sappada*, in M. Mazza (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Comelico e Sappada*, Belluno 2004, pp. 64-75; G. Perusini, *Altari tedeschi dei secoli XV e XVI nell'Agordino*, nello Zoldano e nel Cadore, in *A nord di Venezia cit.*, pp. 279-297; D. Manzato, R. Meneghetti, I. Ghirlanduzzi, *Raccolta delle opere di una bottega di intagliatori cenedesi nel Seicento*, Vittorio Veneto 2005; G. Galasso, *Altari dell'agordino dal XVI al XVIII secolo*, in M. Pregnolato (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Agordino*, Belluno 2006, pp. 28-39.
- 12 Le due piccole sculture sono state rialzate con l'interposizione di un basamento, probabilmente per attenuare la sproporzione con l'attuale Crocifisso, e sono ancorate a una traversina lignea sulla quale è inserito anche il Golgota. Questo insieme, non necessariamente destinato alla trave dell'arco santo, ma forse a una cappella, è assolutamente omogeneo e fissato al tirante dell'arco medesimo. Come osserva giustamente Milena Dean, il modello potrebbe essere ricercato nell'oreficeria coeva.

- 13 È possibile, tuttavia, che anche le due sculture della Vergine e di san Giovanni provengano da un altare e siano state poste in un secondo tempo a comporre l'attuale Calvario.
- 14 La larghezza complessiva, rilevata in prossimità delle braccia aperte e quasi orizzontali, è 84 cm, l'altezza 92 cm, la profondità massima 26 cm.
- 15 Ringrazio Milena Dean per l'intelligente suggerimento e le molte informazioni fornitemi in occasione della stesura di questo contributo.
- 16 M. Lucco, *Le opere d'arte dell'Alpago*, in *Trame*, L'Alpago cit., p. 174.
- 17 Nell'archivio della Soprintendenza BSAE del Veneto Orientale non ci sono atti relativi all'attuale collocazione del Crocifisso e a restauri pregressi.
- 18 Le dimensioni della scultura sono le seguenti: altezza 180 cm, larghezza braccia 178 cm, profondità massima dell'intaglio 33 cm.
- 19 Grazie alla Curia vescovile di Belluno-Feltre e alla parrocchia di Puos per l'opportunità concessa. Un ringraziamento particolare a Tiziana Conte, Marta Mazza e Angelo Pizzolongo per la paziente collaborazione durante l'esame del manufatto.
- 20 Il Crocifisso della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia è collocato al centro del prospetto marmoreo scolpito che riveste sul fronte e i lati il coro ligneo, coronato da sculture in pietra d'Istria e, sulla sommità del fornice d'accesso, dall'opera in esame. La croce che sorregge il nobile Cristo è infissa nel Golgota, anch'esso in pietra d'Istria, come le due adiacenti statue della Vergine e di San Giovanni. Il septo marmoreo reca un'iscrizione con la data di esecuzione (1475). Adriana Augusti ha proposto di attribuire il Crocifisso ad Andrea Verrocchio, ravvisando stringenti affinità con la Resurrezione del maestro toscano, proveniente da Careggi e ora nel Museo del Bargello di Firenze. Nel contributo, al quale si rimanda per le considerazioni relative alla commissione, alla collocazione e alla datazione del manufatto, la studiosa giustamente rileva l'impatto che il Cristo dei Frari ebbe a Venezia, tanto da essere assunto a modello per quelli della chiesa di Sant'Angelo degli Zoppi o dell'Annunciata e della basilica di Santa Maria Assunta di Torcello, dello stesso periodo ma da assegnare a mani diverse. Pur non condividendo la proposta attributiva, già correttamente considerata poco convincente, come si dirà oltre, da Lucia Sartor, è interessante notare come la Augusti, seppur epidermicamente, consideri la scultura realizzata secondo un linguaggio toscano, ovvero più genericamente riferibile al Rinascimento italiano, elemento quest'ultimo su cui converrà soffermarsi. Cfr. A. Augusti, *Un Crocifisso duecentesco ai Frari*, in "Venezia Arti", 7, 1993, pp. 153-156; A. Augusti, *Una proposta per Andrea Verrocchio*, in R. Varese (a cura di), *Studi per Pietro Zampetti*, Ancona 1993, pp. 211-213. Il Crocifisso dei Frari è stato restaurato nel 1990 con fondi della Parrocchia da L.S. Savio e P. Tempesta: cfr. G. Tranquilli (a cura di), *Restauri a Venezia 1987-1998*, Venezia 2001, p. 141.
- 21 Il Crocifisso di Torcello, che versa in cattivo stato di conservazione, sarà restaurato nei prossimi mesi dalla ditta Giovanna Menegazzi & Roberto Bergamaschi di Mira (VE) con finanziamento dell'unesco. Per riferimenti bibliografici cfr. A. Niero, *La basilica di Torcello e Santa Fosca*, Venezia s.d. (ma 1974), p. 14; E. Merkel, *La scultura lignea barocca a Venezia*, in Spiazzi, *Scultura barocca nel Veneto cit.*, p. 191, nota n. 11.
- 22 Cfr. A. Quinzi, *Beneski renasancni rezbar na vzhodni jadranski obali: Krizani v Poreču*, Torcellu in Trogiru, in "Acta historiae artis Slovenica", 5, 2000, pp. 13-22. Quinzi ravvisa una forte affinità tra il Crocifisso di Parenzo e quello della basilica di Torcello, che possono essere assegnati al medesimo scultore, formatosi nella bottega del maestro che ha intagliato il Cristo della basilica dei Frari, per lo studioso coetaneo di Jacopo Bellini, del quale condivide la poetica. Il Crocifisso dei Frari sarebbe quindi da collocare attorno alla metà del XV secolo o poco dopo. Per ulteriori notizie sulla vicenda critica della scultura di Parenzo cfr. A. Quinzi, *Intagliatore veneziano, seconda metà XV secolo. Crocifisso*, in G. Pavanello, M. Walcher (a cura di), *Istria città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, Trieste 2001, pp. 151-152, con bibliografia precedente. Un affettuoso ringraziamento ad Alessandro Quinzi per la squisita disponibilità.
- 23 Cfr. L. Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1550)*, Università degli studi di Udine, tesi di dottorato, a.a. 2000-2001, pp. 174-179. Ringrazio di cuore Lucia Sartor per avermi fatto notare le affinità tra il Crocifisso alpagoto e quelli sopra ricordati, per aver messo a mia disposizione il materiale fotografico in suo possesso e la sua tesi di dottorato, e infine per aver condiviso le sue riflessioni su questo importante tema.
- 24 Si ringraziano il Patriarcato di Venezia e mons. Gianni Bernardi per aver permesso la ricognizione del manufatto. Un grazie particolare alla dottoressa Irene Galifi per la disponibilità e la collaborazione prestata per il reperimento del materiale fotografico.
- 25 Il restauro è stato eseguito dalla ditta Giovanna Menegazzi & Roberto Bergamaschi di Mira (VE). La scultura, leggermente più piccola di quella di Puos, ha le seguenti dimensioni: altezza 165 cm,



larghezza braccia 151 cm (croce: altezza 212 cm, larghezza 148 cm). Presentava quattro ridipinture, puntualmente individuate dalle indagini microchimiche e stratigrafiche eseguite da Stefano Volpin di Padova, e uno stato di conservazione mediamente buono. La policromia originale, una tempera, è caratterizzata dalla presenza di raffinate rifiniture realizzate a punta di pennello, che definiscono una leggera peluria in corrispondenza del pube, dello sterno e delle ascelle; sono dipinti anche filamenti di barba e di capelli. Dal punto di vista tecnico va rilevato l'utilizzo di impannaggio in corrispondenza delle giunture; il volto quindi è costituito da un massello assemblato come nell'esemplare chiesa di Sant'Angelo degli Zoppi o dell'Annunciata di Venezia. Le braccia sono unite al corpo tramite un incastro del tipo tenone/mortasa che pare del tutto simile a quello rilevato nel Crocifisso di Puos. Un ringraziamento particolare al professor Ivan Matejčić, a Giovanna Menegazzi e Roberto Bergamaschi per le informazioni e il materiale messo a disposizione.

- 26 La fortuna del modello esaminato, che trova riscontro anche in sculture di minori dimensioni, sarà oggetto di un prossimo approfondimento che verrà pubblicato da Alessandro Quinzi negli *Acta historiae artis Slovenica*. Come mi ha fatto giustamente notare Lucia Sartor, deve essere ricondotto al gruppo in esame anche il Crocifisso della chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta di Carbonera (TV), restaurato nel 1997 dalla ditta Nuova Alleanza di Treviso, grazie al finanziamento della Fondazione Cassamarca. Attualmente collocato nella cappella iemale, condivide con gli altri esemplari del gruppo tutte le caratteristiche stilistiche, anche se appare meno proporzionato e con gli arti superiori decisamente corti (altezza 178 cm, larghezza braccia 132 cm). Dal punto di vista esecutivo si segnala il fissaggio delle braccia al tronco con un incastro del tipo tenone/mortasa, analogo a quello di Parenzo. Ringrazio il restauratore Giuseppe Dinetto per la collaborazione e le informazioni fornite. Cfr. G. Fossaluzza (a cura di), *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella marca trivigiana 1996-1999*, Treviso 1999, pp. 250-253.
- 27 Cfr. A. Markham Schulz, *La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento*, in G. Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, Padova 2009, p. 47.
- 28 La vicenda attributiva e il problema della datazione di questo importante gruppo plastico sono felicemente riassunti in M. Mazza, *Calvario*, in A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso (a cura di), *Andrea Brustolon 1662-1732. "Il Michelangelo del legno"*, catalogo della mostra (Belluno 2009), Milano 2009, p. 364, con bibliografia precedente.

## Osservazioni per un catalogo dell'oreficeria sacra nelle antiche pievi di Cadola e dell'Alpago (Tiziana Conte)

Se la letteratura critica risulta finora carente per quanto riguarda le opere d'arte dell'Alpago, ad eccezione di alcuni fondamentali ma sporadici contributi relativi agli episodi più importanti, le ricerche che attengono alle arti cosiddette "minori" in questo lembo della provincia di Belluno sono appena agli esordi. È il caso dello studio dell'oreficeria liturgica, disciplina a lungo relegata in secondo piano, che tuttavia, negli ultimi due decenni, ha conosciuto un rinnovato interesse anche in area triveneta<sup>68</sup>.

Come si è già avuto modo di sottolineare nel saggio sullo stesso tema dedicato all'Agordino<sup>69</sup>, l'indagine relativa a questo prezioso patrimonio in territorio bellunese è strettamente connessa al progetto di catalogazione dei beni culturali ecclesiastici promosso dalla CEI e coordinato dall'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali e l'Arte Sacra, avviato nel 2002 e giunto ormai a una fase avanzata. L'analisi rigorosa e sistematica delle suppellettili inventariate si presta a più livelli di lettura, che travalicano il semplice dato tecnico o stilistico: consente di acquisire un quadro sempre più circostanziato delle botteghe orafe cui si rivolgevano le comunità locali, dei marchi che le distinguevano, degli orientamenti e dell'evoluzione del gusto attraverso i secoli, della rete di diffusione artistica che da Venezia si irradiava fino a investire i territori più periferici della Repubblica; mette inesorabilmente a fuoco la disponibilità economica della committenza e lascia intuire, attraverso assenze rivelatrici, episodi traumatici come guerre, furti, alienazioni e, nel caso dell'Alpago, anche terremoti frequenti e distruttivi.

Lo spoglio della documentazione archivistica prodotta in quest'area è appena iniziato e fornisce dati insufficienti a una ricostruzione storica puntuale: certo è che l'esistenza di frammenti di pluteo altomedievali a Santa Croce del Lago, a Cadola e a San Vigilio parla di insediamenti di culto risalenti a prima del Mille<sup>70</sup> e che, sullo scorcio del XII secolo, la Bolla pontificia di Lucio III (1185) attesta un'organizzazione ecclesiastica strutturata, che comprendeva la "plebem de Cadula cum capellis suis" e la "plebem Sancte Marie de Alpago cum capellis suis"<sup>71</sup>.

La presenza di episodi di arte figurativa come gli affreschi trecenteschi di Santa Caterina di Capodiponte (Ponte nelle Alpi)<sup>72</sup>, i malandati dipinti murali e la statua gotica di Sant'Andrea in Monte, il polittico quattrocentesco di Col di Cugnan, il cenotafio di Paul Imhof della cerchia di Pietro Lombardo nella chiesa di Santa Croce del Lago<sup>73</sup>, unita a quella di due inediti crocifissi

---

<sup>68</sup> Per citare solo gli due ultimi esempi in ordine di tempo, ai quali si rinvia per la bibliografia precedente, si segnalano: D. FLORIS (a cura di), *L'oreficeria d'Oltralpe in Italia*, Atti della giornata di studio, Trento 2007; G. BERGAMINI (a cura di), *Storia dell'oreficeria in Friuli*, Milano 2008.

<sup>69</sup> T. CONTE, *Oreficerie liturgiche tra XVI e XIX secolo nei vicariati di Agordo e di Canale d'Agordo*, in M. PREGNOLATO (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'alto Bellunese. Agordino*, Cornuda (TV) 2006, pp. 46-71.

<sup>70</sup> P. RUGO, *Le sculture altomedievali delle Diocesi di Feltre e di Belluno*, Cittadella (PD) 1974.

<sup>71</sup> *Documenti antichi trascritti da Francesco Pellegrini. Dal secolo VI al 1200*, I, Belluno 1991, pp. 258-261

<sup>72</sup> F. VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola. Documenti di storia e d'arte*, Belluno 1999, pp. 254-257 (con bibliografia precedente).

<sup>73</sup> T. FRANCO, *Pittura a Belluno dal tardo Trecento alla prima metà del Quattrocento*, in A.M. SPIAZZI, G. GALASSO, R. BERNINI, L. MAJOLI (a cura di), *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Belluno 2004, Cinisello Balsamo (MI) 2004, pp. 45-59 (con

quattrocenteschi di scuola veneziana conservati a Pieve e a Puos<sup>74</sup>, testimoniano un'indiscussa vitalità artistica durante il periodo tardo-medievale, con apporti culturali di prestigio dal contesto lagunare. Ci si attenderebbe di conseguenza qualche riscontro testimoniale anche tra le suppellettili ecclesiastiche conservate nei 64 edifici di culto presenti sul territorio, ma in effetti così non è.

Il più antico manufatto individuato è ciò che resta di una grande croce tardo gotica in rame dorato appartenente alla chiesa di San Silvestro di Cugnan, pesantemente riasssemblata con elementi spuri e oggetto di una doratura recente (figg. 1-2-3).

La struttura presenta un profilo liscio, mistilineo, rifinito da una cornice continua incisa lungo il bordo e movimentato da sporgenze acuminata alla metà dei bracci, che risultano raccordati al centro da una mandorla ellittica e presentano le consuete terminazioni lobate; le lamine che rivestono l'anima di legno sono decorate a bulino con losanghe alternativamente lisce e punzionate; l'impugnatura è stata sostituita, così come i fregi apicali, mentre potrebbe essere originale, anche se totalmente rimaneggiato, il nodo sferico a larghe baccellature, ricavate per battitura e incisione.

Pregevole è il pezzo in bronzo a fusione piena del Cristo, di stampo ancora tardo trecentesco, con ampio perizoma derivato da modelli arcaici e costato drammaticamente segnato; è applicato su due liste metalliche recenti e circondato da quattro placchette con approssimative figure di santi, di produzione seriale come la *Madonna* sul verso. Di qualità decisamente superiore le altre quattro placchette, riposizionate rispetto al programma iconografico tradizionale: in alto e a sinistra l'*Addolorata* e *San Giovanni*, solitamente ai lati del crocifisso secondo lo schema che deriva dalla tradizione dell'evangelista Giovanni; in basso e a destra la *Maddalena* e l'*Angelo*. Le figure, sbalzate e cesellate, con fluenti capigliature inanellate e scriminatura centrale alla voga cortese, sono grossolanamente ritagliate da lamine più grandi ma sembrano coerenti con la composizione originaria della croce.

La particolare morfologia, la trama a losanghe e il modellato di alcune figure presentano stringenti corrispondenze con croci, databili attorno alla metà del Quattrocento, provenienti dall'area veronese-vicentina<sup>75</sup> e con diverse altre confluite al Museo Diocesano di Milano dal territorio circostante, per cui sembra abbastanza pertinente il riferimento a maestranze lombarde, o perlomeno a modelli da esse derivati; in provincia di Belluno è stato finora individuato un solo manufatto analogo, nella chiesa di Soranzen (Cesiomaggiore), per il quale sarà illuminante un confronto con la croce conservata al Museo Canoniale di Verona<sup>76</sup>.

---

bibliografia precedente); M. PERALE, *Monumento funebre di Paul Imhof*, in A.M. SPIAZZI, G. GALASSO, R. BERNINI, L. MAJOLI (a cura di), *A nord di Venezia*, pp. 248-249; F. VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola*, p. 208.

<sup>74</sup> Si tratta di uno dei rinvenimenti più interessanti emersi dalla campagna di catalogazione 2009: i due monumentali crocifissi, ridipinti ma discretamente conservati, si datano entro la metà del XV secolo e sono oggetto dello studio di Elisabetta Francescutti in questo volume. Ringrazio la restauratrice Milena Dean per la preziosa consulenza in materia di scultura lignea e non solo.

<sup>75</sup> A.M. SPIAZZI (a cura di), *Oreficeria sacra in Veneto. Secoli VI - XV*, Padova 2004, schede nn. 94-96.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 178-179, fig. 95.

Una croce molto interessante, probabilmente in rame ma gravata da una pesante verniciatura, appartiene alla chiesa di San Bartolomeo a Vich, nella parrocchia di Col di Cugnan (figg. 4-5): presenta una struttura slanciata, con nodo schiacciato e baccellato, percorso da una fascia dentellata in corrispondenza dell'incastro delle due valve, e con bracci lunghi e sottili enfatizzati sul *recto* da cinque castoni a petali contenenti paste vitree montate "a notte"; le sferette alle estremità sono un'aggiunta posteriore.

Pur nella povertà dei materiali, che tuttavia un opportuno restauro potrebbe ricondurre a condizioni apprezzabili, risulta evidente il riferimento alla tipologia della *crux gemmata* di tradizione paleocristiana, insegna di vittoria, simbolo del trionfo di Cristo sulla morte, strumento di salvezza e di redenzione per l'umanità<sup>77</sup>. L'apparato iconografico dispone sul *recto* attorno al *Cristo*, fuso in bronzo a cera persa, le figure sbalzate e cesellate dei *Dolenti*, di *San Rocco* e di un *Santo martire* con la palma e un oggetto difficilmente riconoscibile in mano<sup>78</sup>. Sul *verso*, una bella immagine della *Madonna con il Bambino* è attorniata dai simboli tetramorfi degli *Evangelisti*. La croce si segnala per l'equilibrio compositivo e per una certa sensibilità plastica, in parte compromessa da alcune deformazioni dei rilievi, che hanno subito lo schiacciamento e talvolta la frattura del modellato; gli elementi iconici occupano quasi interamente gli spazi delle placchette e sono realizzati con uno sbalzo fortemente rilevato, che nel gruppo centrale della *Vergine* diviene ancora più accentuato: il movimento della gamba che sporge in avanti per compensare il peso del *Bambino* imprime un leggero dinamismo al gruppo, contraddicendo la ieraticità dei volti. Particolarmente accurati appaiono i simboli degli *Evangelisti*, dove il cesello insiste fino a dare realistica profondità alle immagini; più rigide le figure che attorniano il *Crocifisso*: colte di tre quarti, non risultano altrettanto espressive, forse anche a causa delle manomissioni subite.

Il *Cristo crocifisso*, dalle nobili proporzioni classiche, è reso invece in posizione frontale, con il capo solo leggermente inclinato: pare quasi discostarsi dall'iconografia dolorosa del *Christus patiens* e alludere piuttosto alla visione del *Christus triumphans*, vivo in croce e vittorioso sulla morte, che bene si accorderebbe con il simbolismo della croce gemmata, la *crux invicta* della gloria di Cristo. Il modello di derivazione sembra donatelliano, così come, solo con la conoscenza delle opere di Donatello al Santo di Padova, si giustifica l'immagine dell'*Angelo di San Matteo*, per il quale Anna Maria Spiazzi suggerisce confronti con alcuni reliquiari realizzati tra la seconda metà del XV e l'inizio del XVI secolo per il Tesoro della Basilica antoniana<sup>79</sup>; analogamente, la *Madonna* si pone

---

<sup>77</sup> A. MARENSI, *L'iconografia della croce gemmata: una rassegna di esempi tardoantichi ed altomedievali*, in G. SENA CHIESA, G. BUCCELLATI, A. MARCHI (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 99-110. Il tema iconografico della croce gemmata (*crux invicta*) si diffonde durante il regno dell'imperatore Costantino; in origine prevedeva la presenza di dodici gemme allineate lungo i bracci, alludenti alle dodici tribù di Israele, e di una tredicesima, la più preziosa, riferita a Cristo. L'esemplare più illustre è forse la *Crux vaticana*, rarissimo esempio di committenza imperiale di epoca bizantina, donata alla chiesa di Roma da Giustino II e dall'imperatrice Sofia fra il 565 e il 578.

<sup>78</sup> Nelle croci processionali era sovente raffigurato il santo titolare della chiesa cui appartenevano. Fino alla fine dell'Ottocento, la chiesa di Vich era intitolata a Sant'Antonio abate: di conseguenza, la raffigurazione di un santo martire (Santo Stefano?) e di San Rocco (che non rientrano nel santorale di Vich) nelle placchette della croce, lascia ipotizzare che essa appartenesse in origine a un altro contesto ecclesiastico.

<sup>79</sup> In particolare con il Reliquiario del cappuccio di San Bernardino (post 1450 e ante 1466) attribuito a Francesco di Comino e Antonio di Giovanni e con quello di Santa Caterina d'Alessandria, Santa Maria Maddalena e Santa Giustina (1507-10), opera di Ambrogio di Cristoforo. Cfr. M. COLLARETA, G. MARIANI CANOVA, A. M. SPIAZZI (a cura di), *Basilica del Santo. Leoreficerie*, Padova-Roma 1995, pp. 133-135.

in relazione con quella di una croce di cultura donatelliana conservata a Monselice e databile tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento<sup>80</sup>.

Un modello quattrocentesco molto diffuso in area veneta ispira anche la sagoma della croce di Sant'Antonio abate di Garna, in lamine di rame dorato applicate su anima in legno di noce, con nodo costituito da due semisfere lisce congiunte al centro da un profilo rigato e piccoli globi (di cui solo due sopravvissuti) che ornano le estremità trilobate e l'incrocio dei bracci. Di dimensioni ridotte rispetto alla media, rivela manomissioni piuttosto antiche, che hanno comportato la sostituzione di quasi tutti i chiodini originali con chiodi in ferro più grossi e impattanti e forse anche di qualche formella; i soggetti rispondono a criteri iconografici tradizionali, con il *Cristo* in bronzo fuso e dorato al centro, e le immagini in rame di *Dio Padre benedicente* in alto, della *Maddalena* in basso, della *Madonna addolorata* e di *San Giovanni* ai lati; l'altra faccia presenta la *Madonna con il Bambino* poggiante su una testa di cherubino e il *Tetramorfo*, in cui mancano i simboli di *San Marco* e di *San Giovanni*. Proprio la scelta iconografica, i dettagli del cherubino e del corto perizoma annodato sul fianco, il modellato delle figure, contraddicono tuttavia la datazione precoce suggerita dalla struttura, e sembrano attestarsi già entro il XVI secolo.

Reminiscenze tardogotiche pervadono anche il singolare piatto per elemosine in ottone sbalzato di Cadola, attualmente esposto presso il Museo Diocesano di Arte Sacra di Feltre: ispirato ai piatti di produzione nordica<sup>81</sup> di regola decorati a vescica natatoria (*Fischblasen*) con punzonature sulla tesa, baccellature sulla sponda e iscrizione in caratteri gotici, di cui sopravvivono due esemplari a Lamosano e a Polpet, si distingue da questi per la particolare decorazione e soprattutto per la presenza di iscrizioni in caratteri latini, che suggeriscono una provenienza veneta, attorno all'inizio del Cinquecento. La composizione ruota attorno a un mascherone leonino centrale e si articola in quattro nicchie archiacute e lobate, intervallate da melograni e tralci, all'interno delle quali sono raffigurate le immagini degli Evangelisti con i rispettivi simboli e titoli.

Ormai a un maturo Manierismo appartengono invece le croci "gemelle" di Polpet e di Curago, declinazioni in tono minore di modelli illustri della fine del Cinquecento, inizio del Seicento: entrambe in rame, con tracce estese di dorature, sono caratterizzate da un sontuoso nodo a vaso, con gola baccellata e corpo ornato da ghirlande e cherubini sbalzati e cesellati; la struttura con bracci lunettati che si aprono su tabelle mistilinee, il cartiglio obliquo a losanga allungata, l'incisione a bulino che percorre l'intero profilo, le due superstiti decorazioni applicate sui lobi dell'esemplare di Curago, a volute contrapposte con teste di cherubini, e gli stessi nodi di gusto antiquario, appaiono esemplati sul modello della croce di Fratta di Caneva, attribuita a Tiziano

---

Ringrazio Anna Maria Spiazzi per le preziose indicazioni di confronto e di metodo nell'analisi del manufatto e, più in generale, nella stesura di questo saggio.

<sup>80</sup> G. ERICANI, *Croce processionale*. Scheda n. 100, in A.M. SPIAZZI (a cura di), *Oreficeria sacra*, pp. 183-184.

<sup>81</sup> W. KOEPPE, M. LUPO, *Piatto per elemosina, "Bechenschlägerschüssel"*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Ori e argenti dei Santi. Il tesoro del duomo di Trento*, Trento 1991, pp. 146-147.

Aspetti il Giovane (1559 c.-1606)<sup>82</sup>, dalla quale discende anche una bella croce d'argento conservata a Pieve di Cadore<sup>83</sup>. Mentre tuttavia quest'ultima rappresenta una derivazione di alta oreficeria, che ripropone con eleganza in metallo nobile le figure fortemente aggettanti del modello friulano, le opere in esame risolvono l'apparato iconografico con fusioni seriali eseguite in materiale meno pregiato e successivamente dorate. Ad eccezione dell'immagine centrale della *Madonna*, nei due oggetti tutte le altre placchette provengono da identiche forme fusorie: a Curago si trovano ancora nella posizione originale, mentre a Polpet sono state spostate. Sul *recto* campeggia al centro il *Cristo crocifisso*; in alto *Dio Padre benedicente*; in basso la *Maddalena* (a Polpet collocata sul *verso*, a destra); a sinistra e a destra rispettivamente la *Madonna addolorata* e *San Giovanni* (a Polpet traslate sul *verso*, a sinistra e in basso). Sul *verso*, attorno alla *Madonna* si dispongono gli *Evangelisti*, tre dei quali a Polpet risultano distribuiti sul *recto*, mentre il quarto, *San Matteo*, è perduto.

Va rilevato infine che la matrice della *Madonna* di Curago, poggiante sulla testina alata di un cherubino, è la stessa utilizzata anche per un'altra croce dello stesso periodo appartenente alla chiesa di Quers, di cui sono perdute tutte le immagini tranne le due principali.

Frutto del medesimo momento culturale, a cavallo tra XVI e XVII secolo, è una nutrita rappresentanza di calici eucaristici connotati da assoluto rigore formale: quasi sempre privi di sottocoppa, alti in media 20 cm, con diametro alla base di 10 - 11 cm, piede a sezione circolare con orlo piatto o appena rialzato su gradino dentellato, nodo a oliva compreso tra due rocchetti torniti. La decorazione interessa piede e nodo e presenta intrecci arabeschi, che rispondono a stilemi di origine orientale assai diffusi a Venezia fino agli esordi del Barocco<sup>84</sup>; in uno dei casi esaminati, a Quers, compaiono motivi a ghirlande con teste di cherubini, mentre a Cugnan il metallo risulta privo di ornati. L'argento è la materia sempre utilizzata nelle coppe, destinate a contenere le sacre Specie, mentre talvolta si transigeva per economia su piedi e fusti, realizzati in rame o ottone ("aurichalco") e successivamente nobilitati da dorature ("inaurato ab omni parte interiori et exteriori")<sup>85</sup>, secondo le norme della liturgia controriformata: la stessa morfologia di questi calici, che dopo la metà del Cinquecento abbandona gli elaborati modelli gotici in favore di linee morbide ed essenziali, "quae manum non impediunt"<sup>86</sup>, rappresenta uno degli esiti del profondo rinnovamento, non solo spirituale, della Chiesa, introdotto dal Concilio di Trento, le cui prescrizioni furono codificate da Carlo Borromeo nelle *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae Libri II* del 1577<sup>87</sup> e subito rese operative sul territorio attraverso le Visite pastorali. A giudicare dal numero dei vasi sacri, che potremmo definire "della Controriforma", rinvenuti nel territorio considerato, c'è da ritenere che i vescovi bellunesi Giovanni Battista Valier (1575-1596) e

---

<sup>82</sup> P. GOI (a cura di), *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra, Pordenone e Portogruaro 2006, Milano 2006, pp. 452-453, con bibliografia precedente.

<sup>83</sup> A. CUSINATO, *Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore*, Cinisello Balsamo (MI) 2000, pp. 105-106.

<sup>84</sup> P. PAZZI, *I metalli "veneto-saraceni" nel contesto delle relazioni tra Venezia e l'Islam*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, I, Venezia 1996, pp. 50-56.

<sup>85</sup> M. MARINELLI (a cura di), *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II Caroli Borromei (1577)*, *Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 8, Milano 2000, p. 326.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

Alvise Lollino (1596-1625) abbiano applicato le indicazioni conciliari con rigore e sistematicità durante le loro ispezioni: attualmente, oltre alla pisside da viatico di San Martino e all'ostensorio di Funes che presentano le stesse caratteristiche, esistono infatti 20 calici, di cui uno trasformato nel Novecento in teca eucaristica, e tre che iniziano a mostrare un'evoluzione della forma in senso barocco, con leggeri sbalzi della superficie metallica del piede, applicazione di cherubini sul nodo, sottocoppa traforati: nel contempo è scomparsa ogni traccia di vasi gotici.

I punzoni individuati nei manufatti d'argento ne denunciano la provenienza veneziana, assicurata dalla presenza del Bollo di San Marco, ovvero la garanzia di Stato della Repubblica, e dal contrassegno di alcune botteghe lagunari attive tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, come quelle poste all'insegna dell'"Orso" (Garna), dello "Scudo" (Quantin), dell'"Albero d'oro" (Polpet); marchi di epoca successiva su qualche coppa ne indicano la sostituzione in tempi diversi.

Più variegata si configura l'oreficeria liturgica del periodo successivo: mentre le pissidi mantengono la forma consueta, con varianti poco significative, calici e ostensori si arricchiscono di decori elaborati, ricavati a sbalzo e cesello sul piede e sul sottocoppa, a fusione sul nodo, senza tuttavia trasgredire le norme che imponevano soggetti adeguati alla funzione, "aliqua sacra Passionis mysteria significantes"<sup>88</sup>.

Compaiono così, in un trionfo di festoni e cherubini, paffuti angioletti, sottocoppe traforate e nodi a pera rovesciata con testine aggettanti ottenute a fusione: i calici di Lamosano, Pieve, Irrighe, Quantin e Codenzano, realizzati a cavallo tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, esibiscono sul piede un repertorio prezioso, declinato sul tema della Passione di Cristo, con angioletti intrecciati a tralci e foglie d'acanto, con tenaglie, martello, chiodi, colonna della flagellazione, corona di spine, velo della Veronica, fino alla rappresentazione del *Cristo portacroce* sul sottocoppa del calice di Puos.

Nei decenni successivi l'apparato figurativo si riduce progressivamente, per lasciare spazio alle caratteristiche cartelle *rocaille* a volute contrapposte, accompagnate da motivi a conchiglia e ancora da ornati fitomorfi e teste di cherubini, come nei calici di Garna, Alpaos, Tignes, Cadola, oltre che nell'unico ostensorio dell'epoca, a Funes, e nell'unico turibolo, a Chies. L'estetica barocca si esaurirà con l'estrema ed elegante semplificazione dei calici a costolature del cosiddetto "stile San Marco", di cui esistono tre esemplari a San Martino, Lamosano e San Pietro in Valzella.

Solamente tre sono le croci sopravvissute di questo periodo: quelle di Pieve e di Plois in argento, quella di Codenzano in rame dorato.

La più antica sembra quest'ultima: fortunatamente non rimaneggiata, è priva della figura del *Crocifisso*, di due dei raggi che si dipartono dal centro e di uno dei fregi laterali; ha bracci a lunetta e terminazioni lobate ed è percorsa da carnosì tralci che alludono all'iconografia del *lignum vitae*, secondo la quale il legno della croce, simbolo di supplizio, a contatto con il corpo e il sangue di

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 326.

Cristo germoglia e rifiorisce, divenendo così metafora di rinascita<sup>89</sup>. L'appartenenza alla comunità di Codenzano è assicurata dalla presenza sul *recto* delle figure di *Santa Lucia* e *San Tommaso*, titolari della chiesa, accompagnati da *Dio Padre* e da *San Giovanni evangelista*; sull'altro lato la *Madonna assunta* è circondata da una seconda immagine di *Dio Padre*, dalla *Maddalena*, dall'*Addolorata* e da una gustosa rappresentazione di *San Giorgio e il drago*.

Il modello si ripete nella croce di San Floriano a Plois (figg. 16-17), dal nodo a bulbo tardo rococò, che reca incisa la data 1799. La materia è più preziosa ma la tecnica corsiva; decorazioni fitomorfe stilizzate, immagini sbalzate con scarso vigore plastico: il manufatto rientra in quella florida produzione veneziana che si diffonde capillarmente in area veneta e friulana tra Seicento e Settecento e resta comunque un'opera notevole, anche grazie al buono stato di conservazione, nella quale si apprezza in particolare la figura centrale di *San Floriano* sul *verso*, in veste di guerriero, col vessillo della croce e il caratteristico attributo del secchio d'acqua. Attorno a lui si osservano in alto il *Dio Padre benedicente*, in basso la *Maddalena*, ai lati i *Dolenti*. Sul *recto*, il *Cristo* è attorniato dagli evangelisti *Matteo*, *Marco* e *Giovanni* e da *Sant'Antonio abate*, secondo una disposizione inconsueta (manca l'evangelista *Luca*), che tuttavia risulta originaria, poiché le immagini sono ricavate dalle stesse lamine della croce.

La croce di Pieve d'Alpago presenta dimensioni imponenti (123 cm di altezza), come si addice al *signum* principe della chiesa matrice. Evoca, nella sagoma polilobata dal profilo perlinato, prototipi trecenteschi, evidentemente riproposti con una sorta di gusto antiquario fino alle soglie del neoclassicismo<sup>90</sup>; la datazione alla seconda metà del Settecento è garantita dalla presenza del punzone di Zuan Pietro Grappiglia, saggiaio alla Zecca di Venezia tra 1758 e 1802, mentre l'autore è il monogrammista B.V., più volte riscontrato in oggetti tardo settecenteschi. L'iconografia è solenne e improntata alla tradizione: i quattro *Evangelisti* attorno al *Crocifisso* e i quattro *Dottori della Chiesa* attorno alla *Madonna*. Gli elementi figurativi, purtroppo gravati da argentature e dorature recenti, sono tuttavia definiti con esperienza e testimoniano la vitalità della consumata tradizione orafa lagunare, che resiste ancora in questa fase ormai declinante della sua storia.

Nell'ambito dell'oreficeria dell'età barocca, un posto di riguardo compete agli sportelli di tabernacolo, nei quali non di rado si esprime il talento più propriamente "pittorico" degli orafi; proprio la loro connotazione di piccole icone, realizzate sovente in argento dorato, ne ha fatto uno degli oggetti più ambiti dai trafficanti di opere d'arte, tanto che veramente scarso è il catalogo dei tabernacoli che hanno conservato la chiusura originale.

Tra questi, quel piccolo capolavoro che si trova sull'altare laterale destro della chiesa di Chies. La deturpante verniciatura dorata, che andrebbe opportunamente rimossa, impedisce di riconoscere il materiale in cui è eseguito, ma non ha del tutto pregiudicato il respiro della composizione, che rappresenta una raffinata *Allegoria della Fede cattolica*. La parte destra è quasi interamente occupata dalla grande figura femminile bendata, che regge con una mano la croce, con l'altra il

---

<sup>89</sup> Si tratta di un motivo particolarmente diffuso nel XIV secolo e successivamente codificato nei repertori delle botteghe orafe, fino ad assumere una connotazione decorativa che ha ormai perduto la consapevolezza dei riferimenti simbolici. Cfr. L. CRUSVAR, *La Croce della vita nell'iconografia del XIV secolo. Due esempi dell'arte orafa tra Venezia, Aquileia e Trieste*, in P. GOI (a cura di), *In hoc signo*, pp. 95-107.

<sup>90</sup> La stessa struttura si riproporrà ancora nella croce di Puos, datata 1858.



calice eucaristico, e nel contempo calpesta una figura rovesciata a terra, simbolo dell'*Eresia*; attorno, tra le nuvole, un coro di cherubini e sulla sinistra due putti abbracciati dalla grazia delicata. Eccellente espressione della versatile plastica barocca, è opera veneziana realizzata tra Sei e Settecento, che pare uscita da un dipinto di Sebastiano Ricci<sup>91</sup>; rimane da stabilire se essa sia giunta a Chies in questo periodo, nel quale tra l'altro la chiesa fu ampliata e adornata, oppure in un secondo momento<sup>92</sup>; stesse considerazioni valgono per le statue nelle nicchie di facciata attribuite allo scultore veneziano Alvise Tagliapietra<sup>93</sup> e per gli splendidi e inediti angeli dell'altare maggiore, che condividono la provenienza lagunare e confermano se mai fosse necessario i frequenti rapporti dell'Alpago con la capitale.

Di sicuro eseguiti per gli edifici in cui tuttora si conservano, sono invece gli sportelli dei tabernacoli di Curago e di Villa con l'effigie di *San Rocco*, titolare delle due chiese votive con questo titolo presenti nella parrocchia di Pieve, innalzate in seguito alla peste del 1510 (figg. 20-21). Entrambi in ottone sbalzato, sono databili al XVIII secolo, ma presentano caratteristiche esecutive molto differenti: rigido e popolare il primo, disinvolto e raffinato il secondo.

Negli esemplari documentati a Lamosano, Farra, Bastia, Tambre, il soggetto ricorrente è un *Ostensorio raggiato* e la datazione si attesta tra Sette e Ottocento, con alterni esiti stilistici; ancora a Lamosano, si segnala un ultimo sportello con il *Calice eucaristico* sorretto da angioletti, dello stesso periodo. Particolarmente notevole il tabernacolo di Farra, datato 1745, per l'ottimo stato di conservazione e i preziosi intarsi di marmi policromi, che conserva ancora i bronzetti originali di coronamento, raffiguranti quattro *Angioletti con simboli della Passione* e i due delle nicchie ai lati dello sportello, con *San Pietro* e *San Paolo*.

Una spiccata valenza pittorica caratterizza anche le paci, strumenti oggi desueti, ma un tempo molto diffusi, per le quali valgono le stesse considerazioni espresse sugli sportelli, e cioè che rientrano tra gli oggetti più a rischio di furto. La puntuale conferma scaturisce dal confronto tra l'inventario effettuato nel 1971 in Alpago<sup>94</sup> e la catalogazione del 2009: delle paci registrate a Cornei, Farra, Pieve e Puos, solo quella di Farra, raffigurante la *Madonna del Rosario con i Santi Filippo e Giacomo*, è ancora presente.

L'enumerazione di tutte le suppellettili legate al culto e databili dal Cinquecento al Settecento sarebbe indubbiamente un inutile esercizio di contabilità: turiboli e navicelle, reliquiari e patene, lanterne processionali e vasi da palma, campanelle e lampade pensili, in argento o in ottone, rappresentano un patrimonio fortunatamente ancora ben documentato, che merita un'attenta tutela e

che apre prospettive di studio sulla provenienza, le maestranze, la devozione popolare e la vita delle comunità locali, ma non è questa la sede pertinente.

---

<sup>91</sup> Si veda in particolare l'iconografia della *Fede* nei "Fasti farnesiani", dipinti da Ricci per il duca Ranuccio II Farnese tra 1687 e 1688.

<sup>92</sup> Per le fasi costruttive dell'edificio, si veda la guida di F. VIZZUTTI, *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi*, in corso di pubblicazione.

<sup>93</sup> M. DE GRASSI, *Appunti sulla scultura barocca nel Bellunese*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", LXXV (2005), 327, pp. 36-50.

<sup>94</sup> Nel 1971 la Sovrintendenza alle Gallerie di Venezia effettuò una prima campagna fotografica delle opere d'arte dell'Alpago, sulla base dell'inventario d'emergenza stilato da Gabriella Dalla Vestra.

Alcuni oggetti in ottone meritano tuttavia una breve segnalazione: in primo luogo la lampada cinquecentesca di Casan, per la sua affinità con la singolare lampada di Listolade (Taibon Agordino), dai caratteristici trafori “alla moresca” e dalle eleganti cariatidi<sup>95</sup>, e più ancora con quella di San Martino di Brogliano in provincia di Vicenza<sup>96</sup>; in secondo luogo, la lampada di Garna dello stesso periodo, per la rara presenza di un punzone raffigurante un albero e dell'iscrizione ROM STPEC, di cui si dà notizia con l'auspicio che possa contribuire a un'indagine sulle botteghe che producevano in abbondanza questo tipo di manufatti per le chiese del territorio triveneto<sup>97</sup>.

Infine, oggetti ricorrenti nell'area indagata sono le lanterne processionali in ottone: spesso ridipinte o verniciate, generalmente prodotte in serie, hanno finestrelle sagomate chiuse da vetri e di frequente culminano con il calice eucaristico. Nella chiesa di San Rocco a Villa, due esemplari ben conservati si segnalano per la presenza dell'immagine del santo titolare nel coronamento, particolare che indica l'amorevole cura che caratterizza ogni dettaglio di questo notevole edificio di culto. Due altre lanterne nella Pieve di Santa Maria del Rosario recano incisa la data 1804<sup>98</sup>.

La scarsa consistenza di oggetti in argento di epoca barocca o precedente, a fronte di una diffusione pressoché capillare in area veneta e friulana, la dice lunga sulle vicissitudini di questo territorio, che con ogni evidenza non fu risparmiato dalle requisizioni delle oreficerie liturgiche inflitte dalle truppe napoleoniche alle comunità bellunesi, feltrine, agordine e cadorine. È noto che nel 1797 i parroci furono obbligati a consegnare tutta l'argenteria e che ebbero il permesso di trattenere solo uno o due calici e poco altro, a seconda del numero dei sacerdoti presenti in ciascuna parrocchia<sup>99</sup>. Non è dunque un caso che gli oggetti sopravvissuti siano soprattutto i calici e che elementi fondamentali della liturgia, come croci, ostensori, turiboli, rechino quasi sempre il marchio di orefici ottocenteschi, testimonianza del forzato rinnovamento degli *ornamenta ecclesiae* avvenuto nella prima metà dell'Ottocento<sup>100</sup>.

Tra questi, uno dei più quotati era il veneziano Michele Marinoni<sup>101</sup>, cui appartengono le croci processionali di Farra, Lamosano e Tignes, l'ostensorio di Cadola, una pisside e un reliquiario di Pieve, tutti oggetti vidimati con il bollo dell'autore e i punzoni di garanzia in vigore dal 1810.

Versatili e improntate all'imperante vocabolario eclettico, le sue opere riassumono stilemi che attraversano tre o quattro secoli di storia dell'oreficeria: l'esempio più emblematico è la croce di

---

<sup>95</sup> T. CONTE, *Lampada pensile. Scheda n. 85*, in A.M. SPIAZZI, G. GALASSO, R. BERNINI, L. MAJOLI (a cura di), *A nord di Venezia*, pp. 394-395; T. CONTE, *Oreficerie liturgiche*, p. 53.

<sup>96</sup> A. VERLATO, *Due lampade votive pendenti*, in T. MOTTERLE (a cura di) *Oggetti sacri del secolo XVI nella diocesi di Vicenza*, catalogo della mostra, Vicenza 1980, pp. 34-35.

<sup>97</sup> Potrebbe trattarsi di un artigiano schiavone operante a Venezia (ROMAN STEPEČ ?). Ringrazio Flavio Vizzutti per il suggerimento.

<sup>98</sup> L'incisione recita: FV / FATTO L'ANNO / 1804 / SOTTO / IL MASSER / ISEPO / ZANON / Q. ZVA<sup>ne</sup>.

<sup>99</sup> G. FABBIANI, *Il Cadore nell'età napoleonica*, in “Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore”, XI (1937), 50, p. 849; A. VECELLIO, *Storia di Feltre. In continuazione a quella del P. M. Antonio Cambruzzi*, IV, Feltre 1877, p.339; F. TAMIS, *Storia dell'Agordino*, VI, Belluno 1987, p. 21; p. 138; T. CONTE, *Oreficerie liturgiche*, pp. 62-65.

<sup>100</sup> L'unico indizio finora rintracciato, relativo alle requisizioni napoleoniche in Alpago, si legge in una nota del *Libro contabile della Masseria di Sant'Antonio abate di Garna (1728-1806)*, c. 81 r., in cui, nel resoconto delle spese dell'anno 1797 (registrato il 20 gennaio 1798), si dà conto di una spesa effettuata per una giornata a Belluno, “per portar la nota dell'argento”.

<sup>101</sup> P. PAZZI, *Dizionario biografico degli orefici, argentieri, gioiellieri, diamantai, peltrai, orologiai, tornitori d'avorio e scultori in nobili materiali*, Treviso 1998, p. 451.

Farra d'Alpago (figg. 26-27-28). Dal montante verticale, in origine si dipartivano due corti bracci con le figure fuse a tutto tondo di due santi, forse i titolari della parrocchia Filippo e Giacomo, secondo una tipologia che trova riscontro a partire da esemplari trecenteschi e fino a Cinquecento inoltrato<sup>102</sup>; gli elementi iconografici, rimescolati da un intervento di manutenzione un po' approssimativo (i *Dolenti* sono disposti uno sul *recto*, uno sul *verso*), hanno volumi fortemente aggettanti e derivano da modelli tardo manieristici quali la già citata croce di Fratta di Caneva (in particolare la figura del *Dio Padre benedicente*); il nodo a bulbo è settecentesco.

Meno impegnativa sotto il profilo della citazioni, ma ugualmente di grande eleganza, è la croce di San Lorenzo di Lamosano, che si caratterizza per una certa attitudine narrativa nelle formelle ovali a sbalzo leggero, incorniciate dagli elementi decorativi dei trilobi e raffiguranti da un lato, attorno al *Crocifisso*, *San Giuseppe con Gesù Bambino*, la *Madonna orante*, *San Giorgio e il drago*, *San Pietro*, dall'altro *San Lorenzo martire con San Giovanni Battista*; *San Sebastiano*, *San Paolo e San Martino e il povero* (figg. 29-30).

A Tignes, pur nella preziosità dell'argento, il repertorio si fa più essenziale e propone modelli ampiamente collaudati dall'iconografia canonica, mentre l'ostensorio di Cadola è risolto ancora in puro stile settecentesco, con conchiglie, volute contrapposte e statuina del *Redentore* in capo alla raggiera.

Contemporaneo del Marinoni, Bartolomeo Valazza<sup>103</sup> è un altro degli orafi veneziani cui frequentemente si rivolgevano le comunità bellunesi<sup>104</sup>. È documentato in Alpago con un calice a Lavina, un turibolo e una navicella a Puos, una pisside e una croce a Chies, acquistata dai "Divoti di San Giuseppe" l'anno 1841, come recita l'iscrizione sul nodo. Anche nelle sue opere convivono elementi diversi estrapolati dalla tradizione e coniugati nell'eclettica sintassi neoclassica.

Ancora dalle Corporazioni veneziane proveniva Angelo Binetti, orefice "al San Giorgio" e Priore dell'Arte nel 1798<sup>105</sup>, presente a Garna con due reliquiari e probabilmente a Curago (il punzone è poco leggibile) con una bella croce - purtroppo riargentata e ridorata - con tre angioletti a fusione sul nodo. A lui appartengono anche un calice neo-barocco e una croce della chiesa di San Biagio a Calalzo di Cadore, unica altra testimonianza finora rintracciata nel territorio diocesano.

Suppellettili ottocentesche di provenienza veneziana si conservano infine a Puos (croce del 1858), Valdenogher, Irrighe (croce del 1854), Valzella, Cornei, Torres, tutte contraddistinte dal punzone territoriale, dal contrassegno di controllo sul titolo dell'argento e, in qualche caso, da marchi d'autore non ancora identificati.

Dall'ambito delle affermate botteghe padovane esce invece il virtuosistico ostensorio di Pieve, con doppia raggiera in argento e argento dorato culminante in un *Angioletto crucifero* e, sul piede ovale polilobato, due piccole sculture a fusione di *Angioletti turiferari* con pampini e grappoli applicati "a giorno"; il marchio del maestro argentiere, non ancora decrittato, è costituito dalle lettere F A inframmezzate da uno strumento liturgico, forse una pisside, in campo circolare.

---

<sup>102</sup> I due bracci sono stati staccati dopo la campagna fotografica del 1971 (cfr. nota n. 24). In quell'occasione la croce era ancora integra. Solo una delle due statuine staccate è stata finora rintracciata.

<sup>103</sup> P. PAZZI, *Dizionario*, p. 187.

<sup>104</sup> T. CONTE, *Oreficerie liturgiche*, pp. 68-69

<sup>105</sup> P. PAZZI, *Dizionario*, p. 140.

Un altro ostensorio di eccellente fattura si trova nella parrocchiale di Puos (figg. 36-37): è opera di bottega veronese, come indica il bollo territoriale di epoca napoleonica, ed è siglato dal monogramma G C inframmezzato da un martello; l'abilità dell'autore si misura particolarmente sul piede, dal sobrio ornato neoclassico, dal quale si elevano le figure allegoriche a tutto tondo della *Fede* con il calice e della *Religione Giudaico-Cristiana* con le tavole del Decalogo, mentre la mostra è decorata da motivi floreali con paste vitree incastonate. L'opera è coronata secondo tradizione dalla figura del *Redentore*.

Di ambito milanese è il calice di Plois, dall'ornato esuberante e didascalico, con il nodo strozzato e decorato in basso da piccole baccellature, in alto da foglie d'acanto; ricercati trafori nel sottocoppa racchiudono in quattro petali arricciati un dettagliato repertorio dei *simboli della Passione*: scala, colonna, galletto; Veronica, dadi, spugna; tunica, lance; croce, corona, flagello. La volontà di rappresentazione simbolica si estende sul piede, ripartito in quattro fastigi che a loro volta contengono clipei ovali con le immagini di *San Francesco d'Assisi*, *Santa Maria Maddalena*, *San Pietro* e *Gesù Cristo con le mani legate*. Il punzone dell'autore è abraso, ma per confronto stilistico potrebbe trattarsi di Antonio Ghezzi, frequentemente documentato nel Bellunese, da Canale d'Agordo<sup>106</sup>, a Pedavena, a Santo Stefano di Cadore. A un orefice di Milano non identificato appartiene anche un calice conservato a Tambre.

Va riferito infine a una bottega romana il prezioso calice donato dal papa bellunese Gregorio XVI al vescovo Antonio Gava nel 1843 per la chiesa matrice di Cadola<sup>107</sup>. È stato giustamente posto in relazione con il calice consegnato l'anno precedente dallo stesso pontefice al parroco di Limana<sup>108</sup>, e con quello donato nel 1839 alla chiesa bellunese di San Giuseppe in Borgo Pra, con i quali condivide struttura e ornato fin nei minimi dettagli<sup>109</sup>. Sul piede, che si eleva da un alto gradino profilato da una cornice a palmette e da una con grappoli e tralci di vite, è incastonata una vistosa ametista e sono applicate a giorno decorazioni dorate con le immagini simboliche del *Pellicano mistico*, dell'*Agnus Dei* e della *Fenice*, intervallate da spighe di grano; il sottocoppa presenta un'analoga composizione e raffigura la *Caduta nella salita al Calvario*, la *Crocifissione* e la *Deposizione di Cristo*. Il nodo principale ad anfora, paradigma dello stile Impero, è ornato da festoni e cherubini, mentre quelli di raccordo sono percorsi da motivi a *torchon*. Sul piede è riconoscibile il bollo camerale dello Stato Pontificio per il titolo a 889 millesimi, in vigore dal 1815 al 1870, mentre l'altro punzone a forma di losanga va probabilmente riferito al competente Ufficio di Garanzia.

*L'excursus* sull'oreficeria ottocentesca si conclude con la segnalazione di alcuni oggetti che potrebbero provenire da botteghe bellunesi, di cui tuttavia non si è ancora rinvenuta

---

<sup>106</sup> T. CONTE, *Oreficerie liturgiche*, pp. 70-71.

<sup>107</sup> F. VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola*, pp. 78-79.

<sup>108</sup> F. VIZZUTTI, *Le Chiese della Parrocchia di Limana. Documenti di storia e d'arte*, Rasai di Seren del Grappa (BL) 2009, pp. 68-69.

<sup>109</sup> Allo stesso contesto storico-artistico appartengono il calice donato nel 1837 al Capitolo della Cattedrale di Feltre e quello che la Fabbriceria della Cattedrale di Belluno acquisì dagli eredi del pontefice nel 1855. Cfr. S. CLAUT (a cura di), *Il tesoro della Cattedrale di Feltre e la Scuola del Sacramento dal XV al XIX secolo*, Feltre s.d. [1987], pp. 66-67; F. VIZZUTTI, *La cattedrale di Belluno. Catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno 1995, pp. 280-282.

documentazione esauriente. Un primo gruppo fa capo a un marchio di bottega già segnalato in una croce della chiesa arcidiaconale di Agordo<sup>110</sup>, e ora riconosciuto nelle croci di San Liberale di Valzella, San Bartolomeo di Puos, San Sebastiano di Funes, in un reliquiario ancora a Funes e in una serie di tre carteglorie della chiesa matrice di Pieve d'Alpago. Il punzone, impresso indifferentemente su manufatti in argento o in ottone, non è mai accompagnato da bolli di controllo ufficiali e rappresenta la corona realizzata a Praga nel 1602 per Rodolfo II d'Asburgo, in seguito divenuta corona di stato dell'impero austro-ungarico. A titolo del tutto interlocutorio e considerata la concentrazione di manufatti in questa zona, si può ipotizzare il riferimento a una bottega locale, sfuggita al controllo dell'autorità di controllo competente; il dato stilistico esclude legami con l'Austria, poiché il repertorio declinato discende dalla tradizione veneta e, soprattutto nelle croci, si attesta su scelte neo-manieriste, interpretate con linguaggio semplificato ma dagli esiti dignitosi. Il parametro di riferimento cronologico è suggerito dalle carteglorie in ottone sbalzato di Pieve, datate 1844<sup>111</sup>: sono tutte e tre coronate da fastigi con canestri di frutta, tra i quali si accampano l'*Allegoria della Fede* nella centrale, l'*Aquila di San Giovanni* e la *Colomba con un ramoscello d'ulivo* nelle laterali.

Un'indagine interessante si apre infine in relazione a una fornitura realizzata tra 1828 e 1841 per iniziativa dell'arciprete di Cadola Giuseppe Avoscan, che comprendeva "cinque croci, quattro lampade, le tabelle pei cinque altari ecc. insomma tutta quella ricca suppellettile di argento, che possiede questa chiesa"<sup>112</sup>, destinata evidentemente a rimpiazzare ciò che era stato raziato dai Francesi nel 1797. In alcune delle opere in questione, tuttora conservate, ricorre un bollo circolare con le lettere F B sovrastate da una corona, peraltro già segnalato in alcuni oggetti agordini<sup>113</sup>; una delle croci, infine, accanto al punzone d'autore reca incisa l'iscrizione: Giuseppe Brocca / fece in Belluno / 1838. L'associazione discenderebbe spontanea, non fosse per le iniziali F B, che corrispondono solo per metà a quelle dell'orefice<sup>114</sup>: la questione rimane aperta. Nel frattempo, comunque, alcuni studi hanno provveduto a definire meglio la personalità di Giuseppe Brocca, nato a Belluno nel 1804 e titolare di un laboratorio orafo in città fino al 1860, quando si trasferì a Conegliano<sup>115</sup>. Ricevette commissioni dal Duomo di Belluno (1846-49), dalla chiesa arcidiaconale di Agordo (1848 c.), per la quale realizzò le lampade disegnate da Giuseppe Segusini (rubate nel 1983)<sup>116</sup>, dalla chiesa di Sargnano (1852), dalla arcidiaconale di Pieve di Cadore (1864-65)<sup>117</sup>. L'intervento nella croce firmata e datata di Cadola si pone a questo punto come prima opera nota di una produzione verosimilmente florida, ispirata al dettato neoclassico e non priva di estro e di

---

<sup>110</sup> T. DE NARDIN, G. TOMASI, *Oreficeria sacra nell'antica Forania di Agordo*, Susegana (TV) 1987, p. 70.

<sup>111</sup> In tutte ricorre sulla cornice l'iscrizione: D. D. F<sup>co</sup> Trevisan 1844.

<sup>112</sup> F. PELLEGRINI, *Notizie sulla antica Pieve di Frùsseda ora Comune di Ponte-nelle-Alpi e sulla Parrocchia di Cadola e dei suoi pievani*, Belluno 1884, p. 27.

<sup>113</sup> T. DE NARDIN, G. TOMASI, *Oreficeria sacra*, pp. 56; 78-79.

<sup>114</sup> È noto, infatti, che i marchi riportavano generalmente le iniziali del nome e del cognome dell'autore.

<sup>115</sup> F. VIZZUTTI, *La cattedrale di Belluno*, pp. 276-278; F. VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola*, p.

72.

<sup>116</sup> T. DE NARDIN, G. TOMASI, *Oreficeria sacra*, pp. 10-13; T. CONTE, *Oreficerie liturgiche*, p. 66.

<sup>117</sup> A. CUSINATO, *Santa Maria Nascente*, p. 116; forse non gli appartengono il turibolo e la navicella qui segnalati, che, accanto alla Garanzia sul titolo dell'argento, presentano il Bollo territoriale di Padova, con la "serpe che si pasce in una patera".

abilità tecnica, come dimostrano le immagini delle splendide lampade di Agordo. Ulteriori osservazioni potrebbero scaturire dal confronto, che presenta innegabili assonanze stilistiche, tra le (poche) opere autografe e quelle siglate F B, ma la prudenza invita per il momento a soprassedere, in attesa di nuovi sviluppi della ricerca. Tanto più che un altro orefice ottocentesco dalle medesime iniziali, ma sovrastate da una stella a cinque punte e non da una corona, interviene a complicare il quadro della situazione, con alcune opere oggi conservate a Farra d'Alpago e a Santa Croce del Lago.

## **Il restauro degli affreschi interni della Chiesa di Santa Caterina a Ponte nelle Alpi (Marta Mazza, Vasco Fassina)**

Gli affreschi parietali interni della chiesa di Santa Caterina a Ponte nelle Alpi sono stati restaurati dal Ministero per i beni e le attività culturali con fondi della programmazione ordinaria dei lavori pubblici per l'anno 2007 (responsabile del procedimento: Anna Maria Spiazzi; direttore lavori: Marta Mazza; responsabile indagini scientifiche: Vasco Fassina; restauri: ditta Giuseppe Francese, Padova; indagini scientifiche: Istituto Veneto per i Beni Culturali, Venezia, Arianna Gambirasi). L'intervento era stato inserito in programmazione dalla competente Soprintendenza alla luce di talune caratteristiche che lo rendevano particolarmente auspicabile: significatività storico-artistica dei manufatti (si veda in tal senso il contributo di Anna Maria Spiazzi, supra); rilevante estensione delle superfici da trattare, con conseguente onere economico non facilmente sostenibile dalla comunità detentrici; previsione certa di ottimizzazione estetica, stante l'inaccettabile ma reversibile "caos figurativo" indotto dallo stato degli interventi precedenti.

In riferimento a questi ultimi, le ricerche documentarie svolte presso l'Archivio della competente Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio hanno fornito talune importanti notizie. Gli affreschi furono rinvenuti sotto allo scialbo che li ricopriva – verosimilmente senza soluzione di continuità dal XVII secolo – nei primi anni del '900. In quella circostanza, poco dopo il 1905, furono portati alla luce con descialbo parziale e grossolano, successivamente raffinato nel 1919<sup>1</sup>. Il plurisecolare scialbo, peraltro, non aveva evidentemente mancato di esercitare una funzione protettiva se alla vigilia di un ulteriore restauro, nel 1958, il Soprintendente ai monumenti Antonino Rusconi inoltrò al Ministero della Pubblica Istruzione un preventivo di 450.000 lire per un intervento "non particolarmente impegnativo, di solo consolidamento". A tal fine agì, tra il 1961 e il 1963 – dopo l'esecuzione di lavori al tetto e alle fondamenta dell'edificio, a cura del geometra Fonzari – il restauratore incaricato Gino Marchetot, pordenonese, già professionista di riferimento della Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie del Friuli Venezia Giulia fin dal secondo dopoguerra<sup>2</sup>. È probabilmente in tale circostanza che si scontornarono sulle pareti le porzioni affrescate, nel modo che sussiste tuttora. La continuità del ciclo decorativo, infatti – originariamente esteso a tutta l'aula, in controfacciata, sui lati e sull'arco di trionfo –, era già stata irreversibilmente compromessa in più punti da forometria successiva (porta finestra cappella nicchie), intervenuta quando ormai le scene figurate, non più rispondenti al gusto e alle esigenze liturgiche attuali, erano state occultate. In base allo spoglio documentario eseguito da Flavio Vizzutti, tale decisione potrebbe essere datata al XVII secolo; in particolare, alla Visita Pastorale del 1627 risultavano già esposte le statue lignee nicchiate sui lati dell'arco di trionfo, sovrapposte alla decorazione pittorica senza alcuna preoccupazione conservativa<sup>3</sup>.

La serie degli elencati interventi conservativi, nonché il loro intervenuto degrado, avevano finito per sedimentare sulle superfici decorate trecentesche una serie di "interferenze percettive" fatte di residuale, tenacissima scialbatura a calce, di stucature parzialmente incongrue, di integrazioni pittoriche superate nella concezione e, soprattutto, alterate nei valori cromatici. Una volta ristabilita la coesione tra gli strati pittorici e conseguito l'ancoraggio degli stessi al supporto murario – il consolidamento, particolarmente impegnativo, ha interessato il 90% della superficie affrescata – si

è pertanto proceduto alla rimozione delle sovrapposizioni improprie e si è infine operata l'integrazione pittorica, non particolarmente estesa ma opportunamente diversificata per parti in relazione allo stato di degrado e all'estensione delle lacune; le precedenti integrazioni a ricostruzione di cornici modulari sono state mantenute.

La lettura storico critica del ciclo pittorico, alla luce delle mappature puntuali che il restauro ha consentito, non può non tener conto dell'originaria indubbia qualità tecnica dell'opera ma anche della definitiva perdita di svariati livelli di finitura, un po' più integri soltanto nelle scene della parete destra. È proprio alla luce di tale consapevolezza che Anna Maria Spiazzi riconduce la decorazione ad un unico maestro, ascrivendo le differenze figurali tra i personaggi al diversificato stato conservativo piuttosto che a distinte paternità.

La indagini scientifiche

Preliminarmente all'intervento di restauro sono state eseguite alcune indagini finalizzate principalmente allo studio della tecnica pittorica e all'identificazione dei prodotti di alterazione presenti sulle superfici. Complessivamente sono stati prelevati 15 campioni rappresentativi dei vari pigmenti utilizzati.

I campioni sono stati analizzati utilizzando le seguenti tecniche analitiche:

- Osservazione al microscopio ottico polarizzatore (MOP) in luce riflessa di sezioni trasversali lucide (SL) finalizzata all'individuazione della successione degli strati pittorici e della loro composizione.
- Osservazione al microscopio elettronico a scansione ambientale (ESEM) e microanalisi in dispersione di energia (EDS) sulle sezioni lucide precedentemente osservate al MOP, allo scopo di conoscere la composizione qualitativa e semiquantitativa dei pigmenti.
- Osservazione al microscopio ottico polarizzatore (MOP) in luce trasmessa di sezioni sottili (SS) finalizzata all'identificazione dei componenti mineralogici del materiale e delle caratteristiche tessiture (Normal 10/82, 12/83, 14/83, 23/86, 27/88).

a) Analisi delle stesure pittoriche

L'osservazione delle sezioni lucide stratigrafiche sui vari campioni esaminati evidenzia la presenza di uno strato di intonaco costituito da calce debolmente magnesiaca mescolata a sabbia. In alcuni campioni (PA1, PA2, PA5, PA7) si osserva che la parte superficiale dell'intonaco a contatto con la pellicola pittorica è ricca in carbonato di calcio, probabilmente derivante da una lisciatura dell'intonaco che ha provocato l'affioramento dell'idrossido di calcio e la conseguente carbonatazione.

Nel campione PA1, prelevato dalla scena con San Martino, in corrispondenza del verde della veste, l'intonaco risulta ricoperto da una stesura pittorica costituita da calce mescolata a terra verde, un po' di terra rossa e nero carbone. In superficie si individua uno strato trasparente, probabilmente identificabile con un trattamento superficiale, a base di resina sintetica. Dall'analisi ESEM/ EDS negli strati più superficiali è stata riscontrata una leggera solfatazione.

Nel campione PA2, prelevato dalla parete destra, in corrispondenza del bruno della veste del primo santo dopo la finestra, l'intonaco è coperto da uno strato comprendente una doppia stesura a base di terra rossa seguita da ocra con rari granuli di terra verde. Anche in questo caso è



presente uno strato trasparente probabilmente a base di resina sintetica seguito da una leggera solfatazione superficiale.

Nel campione PA4, prelevato dalla parete destra, in corrispondenza del fondo azzurro sotto la mano del personaggio, si osserva una stesura a base di nero di vite e poca terra rossa applicata ad affresco. La presenza di questo strato grigio-nero a contatto dell'intonaco fa pensare ad uno strato preparatorio per l'applicazione finale di un azzurro intenso che ora è praticamente scomparso. Infine in superficie è stata individuata una sostanza proteica, forse caseina, probabilmente impiegata in un precedente restauro (figg. I-IV)

Nel campione PA5, prelevato dal drappo rosso sopra la mano della donna sulla parete destra, si osserva una stesura a calce contenente terra rossa. In analogia ai campioni precedenti anche in questo caso la superficie esterna è ricoperta da uno strato di resina e da una leggera solfatazione (figg. V-VIII).

Nel campione PA7, prelevato dal santo con la veste bruna a destra del santo con le chiavi, la stesura a calce contiene ocra gialla, poca terra verde e terra rossa a cui segue una velatura a base di terra verde applicata "bagnato su bagnato".

Nel campione PA8, prelevato da un fondo bruno, si osserva una stesura a calce mescolata con ocra seguita da un significativo strato di solfatazione.

Nel campione PA10, prelevato dal verde dell'incarnato del primo santo a sinistra dell'entrata, si osserva una stesura ad affresco contenente terra verde e qualche granulo di terra rossa. La microanalisi indica la presenza di fosforo associabile ad interventi conservativi a base di caseina. Al di sopra c'è una stesura con terra verde e verde di cromo (introdotto dopo il XIX secolo) e qualche granulo di terra rossa. Il test delle sostanze proteiche è risultato positivo e pertanto conferma l'ipotesi dell'uso di sostanze proteiche, probabilmente a base di caseina usata come fissativo. La parte superficiale risulta leggermente solfatata.

Nel campione PA11, prelevato dal verde della cornice del primo riquadro entrando a sinistra, si osservano residui di una stesura ad affresco contenente terra verde e pochi granuli di terra rossa. In superficie è presente la consueta solfatazione.

Nel campione PA12, prelevato dal manto rosso del frate, c'è una prima stesura a calce e terra rossa seguita da una seconda stesura con terra rossa e terra verde.

Nel campione PA13, prelevato dal viola del motivo geometrico fra il secondo e il terzo riquadro è presente una stesura a base di terra rossa, blu oltremare artificiale e tracce di nero carbone. Sopra c'è un sottile strato di carbonato di calcio, residuo di una precedente scialbatura seguito da una leggera solfatazione superficiale. Anche in questo caso il test delle sostanze proteiche è risultato positivo per cui si pensa all'uso di caseina in un precedente intervento di restauro.

Nel campione PA14, prelevato dal primo riquadro in corrispondenza del rosso scuro del manto, si osservano due stesure sovrapposte di calce e terra rossa con una tonalità più scura in superficie.

Nel campione PA15, prelevato dal fondo azzurro del riquadro di San Martino si osserva una primo strato contenente terra rossa seguito da una stesura a calce e nero di vite. Al di sopra si rileva uno strato sollevato sul quale poggia una stesura a calce, blu oltremare artificiale e verde di cromo (usato a partire dal XIX secolo). In questo strato c'è anche gesso di solfatazione.

Possiamo concludere che i pigmenti utilizzati sono quelli tipici dell'affresco: terre rosse, verdi, ocre rosse e gialle, nero di vite. La ricerca dei fondi azzurri originali ha dato esito negativo: nel campione PA1 lo strato preparatorio grigio-nero farebbe pensare ad una successiva stesura azzurro intenso; nel campione PA15 lo strato preparatorio è quello classico dei fondi blu, ma in superficie si riscontra il blu oltremare artificiale mescolato al verde di cromo indice di una ridipintura. La presenza del blu oltremare artificiale nel campione PA13 e del verde di cromo nel campione PA10 indicano altre zone di ridipintura.

In quasi tutti i campioni sono presenti strati superficiali contenenti resine da trattamento e spesso anche un leggero strato di solfatazione.

#### b) Composizione mineralogico-petrografica degli intonaci

L'intonaco è formato da due strati che presentano caratteristiche compositive molto simili in quanto sono stati confezionati con le stesse materie prime. Si tratta infatti di impasti di calce aerea, o debolmente idraulica, frammista ad una sabbia alluvionale riferibile al bacino del fiume Piave. L'aggregato è composto da frammenti di rocce sedimentarie, calcaree e dolomitiche, e in minor misura da rocce metamorfiche riferibili a quarziti e scisti. I due strati differiscono tuttavia a livello tessiturale. L'arriccio contiene un quantitativo di sabbia leggermente maggiore (rapporto legante/aggregato di 1:2.5-1:3). I clasti hanno dimensioni mediamente più fini anche se non mancano quelli conglomeratici. La porosità è inoltre più sviluppata, imputabile sia ai processi di presa e di indurimento del legante sia a fattori di degrado. Lo strato di finitura è invece caratterizzato da un aggregato abbastanza ben selezionato dal punto di vista granulometrico, ricadente in massima parte nella frazione arenacea media, e da una ridotta porosità, in prevalenza di origine primaria. Il rapporto legante/ aggregato è prossimo a 1:2.

#### NOTE:

- 1 Di quell'anno è infatti una lettera di Rainero de Castello, Presidente del Tribunale di Este, che riconduce al proprio personale interessamento la ripulitura degli intonaci, prima rimasti coperti "dal bianco della calce e in buona parte anche di intonaco".
- 2 A Gino Marchetot (Pordenone 1913 - Grado 1987) restauratore e pittore è stata dedicata una mostra retrospettiva a Grado nel 1998, con catalogo a cura di Massimo De Grassi.
- 3 F. Vizzutti, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola. Documenti di storia e d'arte*, Belluno 1999, pp. 249-252.

## 4.2 Le chiese

### **Premessa**

*Per consolidata impostazione, le guide dei Tesori d'Arte nelle chiese del Bellunese si propongono di risultare ricche ma agili, puntuali ma sintetiche; utili al turista ma credibili e affidabili per chiunque, studiosi inclusi. Una compilazione di tal genere non può che nascere, pertanto, dalla completa ricognizione bibliografica, dalla collazione del già scritto, dalla selezione ponderata delle informazioni note, dall'integrazione di queste con le eventuali subentrate novità.*

*Flavio Vizzutti, che è storico dell'arte particolarmente versato per impegni che richiedano scrupolo d'indagine e appassionata conoscenza del territorio, ha infatti proceduto in tal modo per le chiese dell'antica pieve di Cadola, cui aveva già peraltro dedicato nel 1999 un prezioso volume. Ma per i contenuti relativi agli edifici sacri dell'Alpago ha dovuto indossare, piuttosto, le vesti dell'esploratore, potendo confidare soltanto sui compendari e ormai remoti contributi di Umberto Trame e Mauro Lucco e su qualche più recente approfondimento tematico.*

*In relazione alle ben 43 chiese esistenti nei comuni di Pieve, Chies, Farra, Puos, Tambre, le informazioni raccolte nella presente guida costituiscono un primo imprescindibile bagaglio di viaggio, fatto di storia documentaria, di analisi descrittiva, di focalizzazione critica; e si configurano, anche – stante la necessaria sintesi – come proposta di priorità.*

*La rinuncia all'eshaustività, che il prodotto editoriale di per sé impone, è anche, in questo caso, una dichiarazione d'intenti: non tanto e non solo di volontà selettiva bensì, piuttosto, di apertura di percorso; di "innesco" di un work in progress.*

*Si tratta, del resto, di un lavoro che ha sullo sfondo la sistematica catalogazione del patrimonio storico artistico recentemente promossa dalla Diocesi di Belluno-Feltre, col coordinamento di Tiziana Conte: una campagna conoscitiva importantissima, che ha registrato una situazione assai variegata, non priva di dati sorprendenti.*

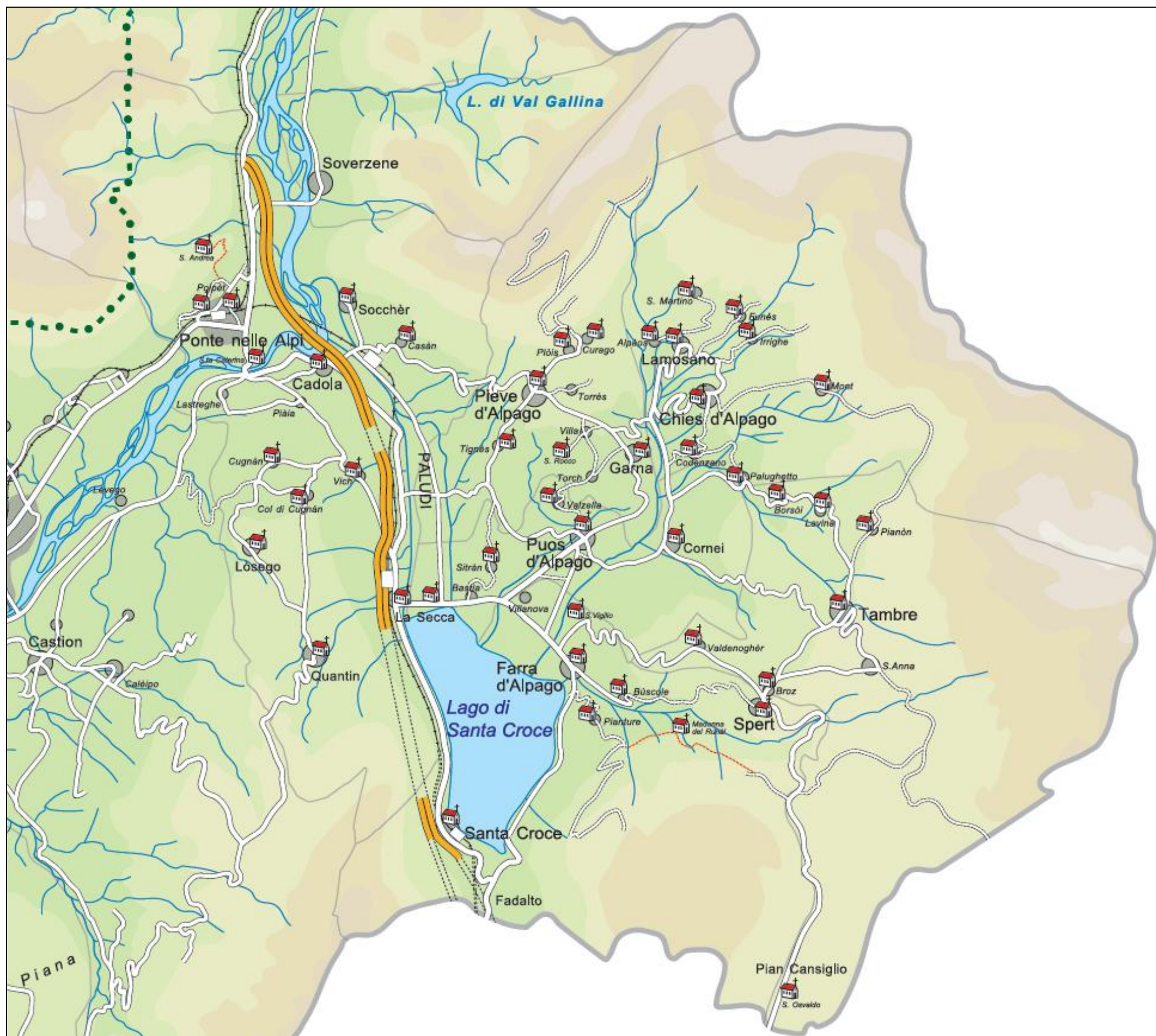
*A tutti noi, pertanto, il dovere di continuare a riflettere, per approfondire la conoscenza storico-critica e per programmare con coerenza l'attività di tutela. (Tratto dalla prefazione di Marta Mazza, Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, alla guida Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi)*

### **Individuazione cartografica**

Tutti gli elementi rilevati sono stati individuati cartograficamente su Carta Tecnica Regionale.

Tale localizzazione è stata effettuata su supporto digitale (shape file che si allega in CD) e risultano perciò georeferenziati in modo da poter associare i dati rilevati alle relative coordinate sulla superficie terrestre.

Di seguito si riporta una raffigurazione pittorica delle distribuzioni delle chiese nel territorio, rimandando all'allegato CD per i riferimenti cartografici alla CTR della Regione Veneto





## **PIEVE D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale arcipretale di Santa Maria del Rosario**

Il primo documento che attesta l'esistenza di un luogo di culto dedicato alla Vergine e la circoscrizione ecclesiastica pievanale d'Alpago è la bolla di papa Lucio III (1185) con la quale si confermano al vescovo di Belluno determinati diritti e possessi nel territorio diocesano. A prescindere da tale precisa data, almeno stando ad alcune ipotesi avanzate dalla storiografia specifica, sarebbe però plausibile ipotizzare la costituzione della Pieve e della chiesa matrice alcuni secoli prima (sec. IX), alla pari di altre analoghe istituzioni limitrofe. Infatti proprio a quest'epoca risalgono le fondazioni delle vicine pievi di Cadola, Castion e Limana, tutte significativamente intitolate alla Madre di Dio (A. Pellin, 1950, p. 58).

L'esistenza del tempio viene poi indirettamente provata nell'*Historia* di Giorgio Piloni, sotto l'anno 1340, a proposito della concessione di determinati poteri sul territorio dell'Alpago alla contessa Giacoma da Bongaio; privilegio disposto dal re Carlo di Boemia.

L'edificio ecclesiastico in oggetto, otto anni dopo, ridotto in macerie a causa di un terribile terremoto, è prontamente ricostruito.

Le inedite fonti dell'Archivio vescovile di Belluno, offrono poi una visione progressivamente più definita sia del tempio sia dei suoi arredi. Sappiamo infatti che nel 1519 la chiesa possiede i mezzi per la manutenzione grazie ai proventi di alcuni beni fondiari e, nel medesimo anno, viene consacrato un altare in onore dello Spirito Santo e di santa Lucia. Il luogo di culto, oltre ad essere il più importante dell'Alpago, costituisce anche la sede dell'antica confraternita laicale di santa Maria; pio sodalizio resosi benemerito nei secoli, soprattutto perché costantemente impegnato in attività caritative di indubbia valenza umanitaria.

Sul finire del Cinquecento apprendiamo dell'esistenza della sacrestia ornata da affreschi (datati 1566), della consacrazione dell'altare maggiore e di uno minore addossato alla parete nord. Lo studio delle visite pastorali del 1627 fa intravedere - almeno nelle linee generali - un tempio accuratamente tenuto, di ampie dimensioni e puntualmente fornito di tutto quanto necessita al culto. Il coro è affrescato, l'abside alloggia un altare dall'elegante struttura sul quale troneggia il bellissimo tabernacolo ligneo intagliato e dorato, gli altari minori sono ben cinque; lo spazio dell'aula si articola in due navate minori, il campanile a torre svetta a nord e sul sagrato - come di consuetudine - trova posto il cimitero. Le famiglie abbienti (14) possiedono il proprio sepolcro ricavato nel pavimento dell'aula.

Nel 1724 la chiesa matrice di Santa Maria, in considerazione dell'antichità di fondazione e della sua onorevolezza essendo appunto la "madre" di tutte quelle dell'Alpago, viene insignita del titolo di arcipretale. Durante quasi tutto il corso del Settecento il tempio continua ad essere oggetto di cure da parte della Massaria, arricchito da pregevole suppellettile liturgica e da paramenti quasi sempre acquistati a Venezia.

Il terremoto del 1873 sconvolge le strutture con impensabile veemenza; ma nel 1875 - pur in mezzo alle devastazioni causate dal sisma in tutto il territorio - prendono avvio le opere di riedificazione fortemente volute dai fedeli.

Il disegno del nuovo tempio, dalle nobili linee architettoniche e dalla mirabile articolazione strutturale, viene tracciato dal reputato architetto Giuseppe Segusini il quale si avvale del valente e stimato Antonio Frezza quale direttore dei lavori.





La costruzione dell'arcipretale che si esplica su di un sedime un po' discosto da quello della chiesa distrutta, nonostante il vivo interesse della popolazione, procede assai lentamente a causa della penuria di mezzi economici. Allora, per poter almeno parzialmente sopperire a tale carenza, l'arciprete ottiene il permesso di vendere alcuni altari; i fedeli meno abbienti concorrono coralmemente all'impresa offrendo la propria disponibilità lavorativa anche nei giorni festivi.

Così attraverso il graduale superamento delle difficoltà che via via emergono, giunge finalmente il momento in cui l'arcipretale è conclusa negli aspetti fondamentali ed è possibile riaprirlo al culto (1884). Tuttavia seguono ancora lunghi anni di alacre attività dedicata alle opere di rifinitura e di abbellimento prima della solenne celebrazione (1922). Nel desiderio di conferire un maestoso accompagnamento alle sacre funzioni, nel 1929, la fabbriceria acquista un grande organo dalla rinomata ditta Pugina di Padova; lo strumento assai stimato dagli esperti e amato dagli abitanti per le qualità sonore e timbriche è attualmente ancora in uso.

Le offese inferte dal sisma del 1936 – fortunatamente non irrimediabili – inaugurano una nuova pagina di solidarietà, di sollecitudine e di fervido interesse decorativo esplicito principalmente attraverso le imprese pittoriche di Arturo e Lorenzo Roella, Abele Della Colletta e Luigi Vardanega.

### EMERGENZE ARTISTICHE

Al centro della parete absidale campeggia una pala di autore ignoto proveniente dalla parrocchiale veneziana di San Cassiano e donata all'arcipretale nel 1940 dal patriarca di Venezia cardinale Adeodato Piazza (W. De Min, 2006, p. 7). In sintonia con l'intitolazione della chiesa la tela raffigura la *Madonna del Rosario con in braccio il Bimbo*, assisi sulle nubi. In primo piano compuntamente atteggiati secondo la tradizionale iconografia, si stagliano le ispirate figure di san Domenico e di santa Caterina che furono i tradizionali sostenitori e divulgatori della pia pratica del rosario. L'accurato impianto compositivo, le peculiarità stilistiche e il vigilato impiego della tavolozza, consentono un'ipotetica collocazione dell'opera attorno alla metà dell'Ottocento, qualificandola come un apprezzabile lavoro di ignoto artista lagunare di formazione culturale purista (si notino gli evidenti riferimenti all'arte del Veronese identificabili nell'immagine della Vergine).

L'affresco che interessa l'ampio catino absidale (1939) – con i *santi Anna, Gioacchino e la Madonna fanciulla* inseriti in un arioso e fantastico paesaggio ricco di una frondosa vegetazione – spetta al pittore bellunese Abele Della Colletta; artefice di indubbio interesse



nel panorama artistico territoriale del Novecento che però risulta semiconosciuto agli studi.

Significative testimonianze del gusto e delle tendenze culturali dell'epoca, sono poi offerte dai coevi dipinti della cappellina che alloggia il fonte lustrale. Su di un fondale a flessuosi decori monocromi di ascendenza vagamente rinascimentale si stagliano due speculari riquadri visualizzanti il Battesimo di Cristo e l'Angelo Custode che sorveglia il sonno di un infante. Le due scene, di indubbia efficacia comunicativa, sono state rispettivamente eseguite da Arturo e da Lorenzo Roella.

Sempre al '39 datano i due affreschi rettangolari che si fronteggiano sulle pareti del presbiterio dipinti dal bellunese Luigi Vardanega, autore assai attivo nelle chiese della diocesi. Gesù tra i fanciulli e la Cacciata dei mercanti dal tempio, pur di limitate risorse stilistiche, ben armonizzano nell'insieme segnalandosi soprattutto per l'immediatezza comunicativa sul versante squisitamente didattico.

Una testimonianza, tra le altre, della valentia e della sensibilità tecnico-figurativa del Novecento può essere individuata nella statua policromata della Madonna del Rosario – esposta nella nicchia dell'omonimo altare minore proveniente dall'antica arcipretale – scolpita (1935) da Apollonio Zanderigo da Casamazzagno.

Sempre all'antica chiesa matrice appartiene la pala della Madonna del Rosario tra i santi Domenico e Rosa da Lima, oggi appesa sopra la porta minore a destra. Il dipinto condivisibilmente collocato attorno alla metà del Settecento e attribuito a Gaspare Diziani (M. Lucco, 1984, p. 177), grazie ad un recente restauro, nonostante i rifacimenti ottocenteschi della parte superiore, evidenzia la rilevanza stilistica e l'elevatezza raggiunta nella maturità dell'artista.

Ancora proveniente dall'antica parrocchiale è l'altare di San Gallo, cioè il primo che incontriamo a destra entrando. Le fonti dell'Archivio Vescovile di Belluno documentano la pala in oggetto indicando i taumaturghi effigiati con *san Gallo tra i santi Cosma e Damiano*. Questi ultimi, raramente ricorrenti nell'iconografia sacra altoveneta, erano due fratelli nati in Arabia nella seconda metà del III secolo da genitori cristiani. Dopo aver studiato medicina esercitarono la professione senza scopo di lucro ritenendola una missione nei confronti dei più bisognosi e derelitti. “Non si limitarono a curare i mali del corpo, cercavano di infondere la speranza e la fede nei sofferenti, e riuscirono a convertire con il loro esempio e la loro predicazione una gran quantità di gente” (N. Forte, 2006, p. 127). Decapitati a causa dell'esplicita testimonianza cristiana, il loro culto si propagò notevolmente dal VI secolo sia in Oriente sia in Occidente (nel 528 papa Felice IV, per custodire onorevolmente le loro reliquie, fece erigere una grande basilica nel Foro Romano). Il dipinto in oggetto è stato accettabilmente assegnato al bellunese cinquecentesco Nicolò de Stefani; pittore fedele ai tradizionali moduli compositivi dell'epoca e variamente influenzato sia dalle opere vecelliane diffuse in molte chiese del territorio provinciale sia dalla magica arte di Paris Bordon.

Un cenno particolare merita, infine, l'alzata lignea dorata del medesimo altare che s'impone all'attenzione per il nitore formale e per la qualità dell'intaglio. Manufatto probabilmente riconducibile alla reputata scuola dei Costantini (sec. XVI-XVII) come sembrerebbe provare, ad esempio, il confronto con il dossale ubicato nella cripta della parrocchiale di Polpet - Ponte nelle Alpi o con quello del Battistero dell'arcipretale di Castion.



## PLOIS - Chiesa di San Floriano

Considerando i documenti dell'Archivio vescovile bellunese sembra lecito ipotizzare la fondazione della chiesina nel XV secolo in quanto nel 1526 e nel 1547 vengono stilati gli inventari riferiti a beni mobili e immobili che - come da prassi - nel corso dei decenni precedenti si erano via via assommati tramite donazioni o lasciti.

Comunque se nei primi decenni del Cinquecento abbiamo la certezza dell'esistenza del tempio, le prime notizie sulla sua configurazione provengono solo dal verbale della Visita pastorale del 1598. È di limitate dimensioni, di essenziale struttura ed il suo camposanto si estende attorno al campanile turriforme. Il decoro interno deriva soprattutto dalle sacre immagini eseguite ad affresco sulle pareti; sopra l'unico altare campeggia un'antica pala raffigurante la Madonna tra i santi Floriano e Antonio.

Con l'aumento della popolazione del villaggio di Plois, attorno alla metà del primo decennio del XVII secolo, i rappresentanti della Regola deliberano la demolizione dell'insufficiente chiesina, subito ricostruendola sullo stesso sedime (1609).

I beni dotati sono amministrati con saggezza dai massari che si susseguono in tale carica negli anni se nel verbale della Visita del 1627 si apprende dell'erezione della sagrestia - di armoniose linee architettoniche - aggiunta a sud. Dalla medesima fonte archivistica deriva la descrizione del 1701: il tempio, sostanzialmente rifinito in ogni parte, evidenzia un'aula accogliente, il pavimento è caratterizzato da un manto lapideo accuratamente eseguito, l'illuminazione viene garantita da tre finestre, la torre campanaria sostiene due campane e nel circostante cimitero non si seppellisce più sin dal 1641.

Sotto il profilo prettamente artistico il protocollo di Visita del 1718 offre un'indicazione di indubbio pregio; infatti, nel documento, per la prima volta si accenna ad un Crocifisso ligneo scolpito da Andrea Brustolon ed esposto sopra l'arprese (cioè sotto la volta dell'arcata immettente nel presbiterio). La scultura, assai reputata, viene puntualmente ricordata in tutti gli inventari annessi ai seguenti diari di Visita.

La chiesa, coinvolta nel sisma del 1873, è oggetto di molteplici attenzioni di restauro da parte degli abitanti che sono legati al loro luogo di culto da sentimenti di vivo affetto.

Al 1935 data l'altare minore intitolato a santa Teresa del Bambin Gesù (canonizzata nel 1925).



Dopo la riparazione dei danni del terremoto del 1936, sul soffitto dell'aula, il locale pittore Umberto Da Pos, con piglio didascalico, esegue il dipinto raffigurante san Floriano intento a benedire il contadino inginocchiato ai suoi piedi. Minuziosi interventi conservativi datano, infine, al 2004.

### EMERGENZE ARTISTICHE

La *pala dell'altare*, giustamente ricondotta a Francesco Frigimelica "il Vecchio" (M. Lucco, 1984, p. 178), grazie al recente restauro dispiega tutta la sua apprezzabilità estetico- stilistica. La piccola tela, impostata su di un essenziale schema figurativo triangolare assai caro all'artista, raffigura la Vergine con il Bimbo benedicente (nella manina sorregge il globo terracqueo simbolo della sua universale sovranità) attorniata da sei glorificanti testine angeliche che trapuntano le nubi. In basso, a destra, campeggia l'ascetico sant'Antonio abate con il fuoco in mano ed il celebre maialino, quietamente atteggiato ai suoi piedi. L'animale – dalla letteratura iconologica talvolta identificato come metafora del Male – va storicamente collegato alla tradizione nata in Germania nel Medioevo quando in ogni villaggio si manteneva un maiale destinato poi ad essere caritatevolmente donato al più vicino ospedale dove i monaci di sant'Antonio esplicavano il loro servizio.

In asse con il taumaturgo si riconosce la figura a mezzo busto di san Francesco d'Assisi che a lui idealmente si può collegare per i comuni ideali di alta spiritualità e di assoluta sobrietà di vita. Di



fronte s'impone il titolare della chiesa di Plois, san Floriano martire, rivestito dalla scintillante armatura di cavaliere e dalle calzebrache di color rosso vivo, nell'atto simbolico di spegnere l'incendio divampato nel tempio turrato depresso ai suoi piedi (egli, infatti, era particolarmente invocato contro il pericolo degli incendi). Nell'estremo angolo si riconosce san Tiziano – al quale la gente di campagna si rivolgeva per impetrare l'attenuazione dei rigori invernali – paludato con il piviale preziosamente profilato di perle e la mitria a ricami dorati. Il fondale paesaggistico scandito secondo criteri prospettico-spaziali, tratteggiato quasi in punta di pennello, è un tipico inserto frigimelichiano in grado di avvincere l'attenzione del visitatore per l'armoniosa modulazione delle tonalità fredde che paiono vibrare sotto l'azione dell'abile spolvero luminoso.

La tela, dalla sicura cifra stilistica e dall'ammaliante poesia che stilla dai particolari minutamente rifiniti, sulla scorta

degli attestati dell'Archivio vescovile di Belluno, va iscritta in un arco di tempo compreso il 1598 ed il 1609.

Il *Crocefisso* di Andrea Brustolon, riferibile agli anni 1701-1718, esposto nel presbiterio, s'impone all'ammirazione per la magistrale resa anatomica che visualizza l'apice del dramma umano e spirituale del Salvatore nel momento di esalare l'estremo respiro.

## **GARNA - Chiesa di Sant'Antonio abate**

Antonio abate è un taumaturgo che è sempre stato venerato in quanto la sua intercessione veniva richiesta soprattutto dalla gente di campagna per la protezione degli animali domestici, contro gli incendi e per scongiurare il doloroso "herpes zoster", popolarmente conosciuto come "fuoco di sant'Antonio". Inoltre, durante i periodi in cui infieriva la peste, i fedeli lo invocavano assieme ai santi Rocco e Sebastiano.

Antonio, al quale è intitolata la chiesa, nacque attorno all'anno 250 in Egitto da genitori cristiani e, alla morte di questi ultimi, lasciò i beni e la sorella per seguire il richiamo della sua vocazione spirituale. Dopo essere stato alla scuola di un anziano monaco dal quale progressivamente imparò a vigilare sul proprio cuore, dedicandosi contemporaneamente al lavoro e alla preghiera, si isolò in un'austera vita eremitica interrompendo qualsiasi relazione sociale. Durante la persecuzione di Massimino (311) molti cristiani d'Alessandria d'Egitto vennero arrestati e, per portare loro soccorso, il santo lasciò l'isolamento trasferendosi in città. Cessata la persecuzione egli tornò alla vita eremitica nel deserto della Tebaide (alto Egitto). Morì ultracentenario ed ebbe molti discepoli, tanto da essere chiamato padre del monachesimo (E. Bianchi, 2006, pp. 75-79).

Il tempio di Garna, archivisticamente documentato almeno a partire dal 1508 ma assai probabilmente di fondazione precedente, in origine si presentava con essenziali linee architettoniche e con modesti volumi, come peraltro quasi tutte le chiese frazionali della diocesi. Possedeva alcuni beni fondiari dati in affitto dai quali derivavano dei proventi che garantivano l'esecuzione dei lavori di manutenzione e l'acquisto di quanto necessario al culto. Di tale favorevole situazione economica si percepisce l'eco anche dallo studio del protocollo di Visita del 1598. In capo all'aula, in due cappelline, sono posizionati altrettanti altari lapidei che al posto della consueta pala dipinta su tela hanno un affresco ciascuno. In uno viene visualizzato il coinvolgente tema della Pietà (Maria sorreggente il Cristo morto) attorniata dai santi Antonio abate, Marta, Maddalena e Lorenzo mentre in quello gemello la Madonna è effigiata tra i santi Gottardo, Giovanni Battista e Giuseppe. Altri affreschi, dei quali non conosciamo i soggetti, ricoprono tutte le pareti conferendo così un tono di rilevanza al luogo di culto che, inoltre, risulta adeguatamente fornito e diligentemente curato.

Tra il 1618 ed il 1627 le Regola di Garna, per aumentare la ricettività dell'edificio in considerazione dell'incremento demografico, promuove considerevoli interventi di ampliamento con i conseguenti rifacimenti degli altari. Così, proprio nel 1627, nel protocollo vescovile, la chiesa viene descritta come "magnifica" e "ampia", dotata di campanile turriforme e di una piccola sagrestia ubicata a nord. Possiede poi un altare maggiore ligneo e dorato di mirevole fattura in sintonia con i due laterali.

Nel 1637 apprendiamo inoltre che l'aula riceve adeguata illuminazione da varie finestre alcune di forma circolare, che il campanile è a guglia piramidale e che il luogo di culto è tenuto in ordine. Il sisma del 1873 infligge alcuni danni alle strutture ma la solerzia degli abitanti ne sana subito i guasti; attenzione fattiva che si segnale anche dopo il terremoto del 1936 e in ogni occasione in cui la chiesa abbisogni di cure conservative.



### EMERGENZE ARTISTICHE

La chiesa, con l'aula impreziosita dal notevole e raro soffitto a cassettoni di legno, possiede tre monumentali altari seicenteschi (probabilmente usciti dalla bottega degli Auregne), completamente dorati e policromati. Il maggiore ha il dossale con due colonne dal capitello corinzio, gattoni non molto espansi, pennacchi soprastanti il fornice, un timpano spezzato sorreggente due speculari figure sedute e un secondo timpano chiuso recante due statue di angeli cimieri disposte ai lati di quella del Risorto con in mano il vittorioso vessillo. Sull'intera struttura si snoda un insistito, flessuoso ed elegante decoro vegetoflorescente eseguito ad intaglio che rende l'arredo davvero imponente. Grazie alla presenza dello stemma del vescovo Lollino – posizionato al centro del timpano di chiusura – possiamo collocare l'opera tra il 1618, data di inizio dei lavori di rifacimento dell'edificio, ed il 1625 anno in cui il prelado conclude la sua attività di servizio diocesano.

La pala, di anonimo autore veneto del Settecento, si segnala per la garbata conduzione cromatica e per l'equilibrio compositivo.



L'altare minore di destra, dal dossale strutturalmente assimilabile a quello dell'altare principale, include un dipinto raffigurante sant'Osvaldo della Northumbria in mezzo a san Tiziano e a san Leonardo di Noblac che tiene in mano e al braccio le catene dei prigionieri a ricordo della caritatevole opera svolta in favore di questi ultimi.

La tela, di assai modesta levatura, è stata plausibilmente ricondotta al pittore seicentesco bellunese Nicolò de Barpi (detto Cela) il quale pare fosse stato operoso nel contesto della bottega di Francesco Frigimelica "il Vecchio".

Nella nicchia dell'altare minore di sinistra – stilisticamente analogo al precedente – si custodisce la statua seicentesca della *Madonna di Loreto*, ritenuta la più antica immagine lauretana presente in Alpago (W. De Min, 2006, p. 127).

Contro la parete di destra dell'aula un'alzata datata 1569 e decorata con motivi a grottesche (forse spettanti al pittore Lorenzo Paulitti) include un piccolo ed elegante dossale con una tela proveniente dall'antica chiesa. Il soggetto (la Pietà), quasi completamente mutuato da quello affrescato sopra la mensa dell'altare descritto nei documenti del 1598, già citato nell'introduzione storica, è stato iterato ad olio su tela presumibilmente entro i primi anni del Seicento. La *paletta* – dalla figurazione di intensa carica spirituale – viene ascritta a Francesco Frigimelica. Autore che stilisticamente conviene al manufatto nel quale, però, sono del tutto scontati anche alcuni interventi di bottega. A quest'ultima è poi riconducibile la coeva tela – contenuta in un'identica alzata di sobria linearità – custodita nella sagrestia. Il dipinto dal carattere esplicitamente devozionale (raffigura la Vergine col Bambino in gloria e quattro santi), si segnala per l'atmosfera quasi domestica, impregnata di confidenza spirituale, che lega tra di loro la immagini attraendo il fedele per la freschezza del cromatismo giocato sulla scala delle tinte risaltanti.

Tra le varie opere esposte nel tempio, va senz'altro riservata particolare attenzione allo sfarzoso *confessionale settecentesco* posizionato vicino all'ingresso. Esuberante di intagli di fantasiosa fattura e di pregevoli intarsi, pare collegabile a quello della chiesa di san Rocco di Curago con il quale sembra condividere la medesima cifra stilistica.

## **VILLA - Chiesa di San Rocco**

La diffusione del contagio pestilenziale del 1510, disseminando la desolazione, anche in Alpago falciò molte vite umane. Di fronte a tanta sciagura che le risorse mediche del tempo non riescono in alcun modo a contrastare, i locali frazionisti alla pari di altre Comunità del Bellunese, solennemente impetrano l'intercessione di san Rocco e promettono di edificare in suo onore una chiesa se il villaggio sarà preservato dal contagio.

Nel 1513 il voto è sciolto con la costruzione del tempio, la costituzione della dote e l'assunzione di particolari obblighi da parte dei regolieri. Il 4 maggio 1519 il vescovo diocesano Galeo Nichesola consacra il luogo di culto che possiede ben tre altari, rispettivamente dedicati alla Vergine assieme ai due santi antipestilenziali Rocco e Sebastiano, a san Pellegrino, a san Mamante.

Dal diario della Visita pastorale del 1598 si apprende che le pareti interne sono completamente affrescate; informazione di indubbio rilievo in quanto un ciclo pittorico così esteso conferiva senz'altro importanza alla chiesa e al contempo - com'è ben noto - costituiva un efficace ausilio didattico agli illetterati.

Nel 1609, come documentano le fonti archivistiche, si procede al rifacimento dei due altari minori sui quali sono esposte le nuove pale; l'una raffigurante i santi Fermo e Pellegrino, l'altra san Mamante.

L'affezione tributata dagli abitanti alla loro chiesa - simbolo per eccellenza della specifica Comunità - assieme alla devozione verso il santo patrono è vivissima e, nel corso degli anni, continua ad esplicarsi anche tramite l'acquisto di suppellettili e di pregevoli paramenti liturgici. Nel 1641, ad esempio, al fine di conferire un'adeguata illuminazione all'aula si procede all'apertura di due finestre in facciata che - con palese intendimento ornamentale - vengono rifinite da un'incorniciatura lapidea a sobri motivi vegetofloreali stilizzati.

Dalle informazioni contenute nella Visita compiuta dal vescovo Giovanni Francesco Bembo nel 1701, pur per linee generali, emerge una sintetica ma esaustiva immagine del tempio. Il manto di copertura interno si presenta in tavole lignee, il pavimento è in lastre di pietra ben lavorate, ci sono i tre altari precedentemente menzionati, le porte sono due e tre le finestre. L'ultima Cena e l'Adorazione dei Magi, in affresco, s'impongono all'attenzione dei fedeli. Alla torre campanaria si accede per mezzo di un porticina praticata nel coro.

Nel corso dei tempi continuano ad effettuarsi ulteriori migliorie, più o meno significative, ma tutte tese ad assicurare crescente efficienza e decoro all'antica costruzione.

Alla pari degli altri edifici della zona anche san Rocco conosce l'impatto del sisma del 1873 tuttavia, come da quello del 1936, ne esce con un contenuto numero di danni peraltro subito riparati dai solleciti interventi di restauro voluti dai discendenti di quei regolieri che, agli esordi del Cinquecento, costruirono la chiesa.

### EMERGENZE ARTISTICHE

L'alzata dell'altar maggiore - dalla rigorosa concezione strutturale e dalla mirevole dosatura esornativa - colpisce per l'accuratezza dell'intaglio insistito sin nei particolari e per la coerenza stilistica. Il pregevole manufatto di primo Seicento alloggia la pala in tela che, stando alle deduzioni

derivate dallo studio dei diari delle Visite pastorali, dovrebbe essere cronologicamente collocabile in un periodo forse non molto antecedente al 1598.

Il *dipinto*, formalmente impostato sul ben noto schema della canonica pala d'altare, visualizza la Madonna con il Bimbo su di una sorta di alto trono cortinato inscritto in un'edera. Ai loro piedi, assiso sul primo gradino, un angioletto con piglio serio suona il violino. Rispettivamente ai lati della nicchia san Rocco, calata la gamba, addita significativamente il bubbone pestilenziale alla radice della coscia mentre san Sebastiano, legato alla colonna, evidenzia la freccia che lo ha trafitto.

Quest'ultimo taumaturgo vissuto tra la fine del III secolo e gli inizi del successivo – assai invocato in tutta l'Europa sin dai frangenti della peste nera del 1348 – in qualche modo allude all'indignazione divina di fronte ai continui peccati dell'uomo che meritano i suoi castighi (metaforicamente rappresentati dalla freccia, cioè la peste). Nel contempo il corpo seminudo del santo, di armoniosa anatomia, ricorda l'estrema vulnerabilità del medesimo e la subitanea decadenza. San Rocco di Montpellier (vissuto tra il 1350 ed il 1378-79) è invece colui che, colpito dal terribile contagio ma poi miracolosamente guarito, dedica la sua vita alla cura degli appestati sforzandosi attivamente di diffondere ovunque anche la speranza, fondamentale antidoto contro la paura. Rocco, con l'attenzione profusa soprattutto verso i derelitti, incarna l'immagine della misericordia divina nei confronti di ogni uomo al quale è inviato il celeste soccorso.

L'opera è stata correttamente ricondotta all'attività del bellunese Nicolò de Stefani (1520 c.- 1599) il quale palesemente declina alcune suggestioni mediate dall'arte di Paris Bordon (specialmente nell'angioletto musicante e nel prestante san Sebastiano).

Ai valenti intagliatori seicenteschi Ghirlanduzzi da Ceneda spettano i due altari minori che, sebbene incongruamente ritinteggiati nel passato, fanno ugualmente trasparire l'indubbia eleganza pur in un impianto di sobrietà compositiva. Includono rispettivamente due pale di Francesco Frigimelica, con estesi interventi di bottega, che meglio si potranno valutare dopo un auspicabile restauro. I dipinti di didascalica affabilità comunicativa sono rammentati espressamente per la prima volta nel diario di Visita pastorale del 1618.

Quello di destra ha per soggetto san Mamante (martire di Cesarea di Cappadocia, ucciso a causa della sua fede tra il 273 e il 274) che, umile pastore, visse nel bosco in montagna dove con la melodia del suono del flauto incantava gli animali. Egli era molto invocato dalle puerpere sia per garantirsi il latte sia contro i mali degli infanti e nella difesa dalle bestie feroci.

L'altro raffigura san Fermo (o piuttosto san Tiziano?) con insegne vescovili assieme a san Pellegrino di Auxerre (vissuto tra il IV e il V secolo) che alla catena reca il demonio sotto l'aspetto di orrendo animale (figg. 15 e 16).

Degna di nota è, infine, la pila lapidea dell'acqua santa dal fusto completamente operato con motivi "a diamante". Per quanto sia complesso datare il manufatto sembra congrua una cronologia alla seconda metà del Cinquecento e l'individuazione della provenienza può essere quella di una bottega lapicida tra quelle attive nel cenedese, in considerazione di alcune similitudini che paiono legare l'arredo di Villa a quelli di numerose chiese altotrevigiane.

Tra le chiese filiali di Pieve d'Alpago è opportuno accennare a quella di san Rocco di Curago – innalzata nel 1513 assai probabilmente per assolvere ad un voto formulato dai frazionisti durante la diffusione dell'epidemia pestilenziale del 1510 - nella quale è esposto un dipinto che anteriormente raffigura il taumaturgo titolare e posteriormente l'Assunta.

L'*opera*, palesemente ricca di richiami culturali che fanno capo al Piazzetta, è informata da una modulazione cromatica luminosamente risaltante e da una pennellata di mirevole spigliatezza.

A fianco dell'ingresso minore si ammira un confessionale di stile rococò, dovizioso di intarsi e d'intagli.

Nelle vicinanze gli altri luoghi di culto sono i seguenti: san Michele Arcangelo di Torres (edificata anteriormente al 1547 e ricostruita poco prima del 1609), santa Giustina di Quers (documentata sin dal 1547 e nuovamente innalzata dopo il terremoto del 1873), san Nicolò di Garna (sacello benedetto il 29 maggio 1867), santa Chiara di Torch (frutto del riadattamento di una precedente edicola) e santa Croce di Villa.





## LAMOSANO - Chiesa parrocchiale di San Lorenzo

La storia del luogo di culto affonda le radici nel 1437, anno in cui si possiede la prima notizia certa che riguarda la consacrazione del tempio e dell'altare (26 agosto) da parte del vescovo Francesco Rexa, sostituto del vescovo diocesano Enrico de Scarampi.

Dagli inventari dei beni fondiari stilati tra il 1519 ed il 1593 deduciamo un buono stato di manutenzione dell'immobile. La prima immagine sufficientemente chiara della chiesa traspare però solo dalla descrizione effettuata nel contesto della Visita pastorale indetta nel 1598. Di misure contenute, con il presbiterio in asse con l'Oriente, la sagrestia a nord, il cimitero consuetamente ubicato nell'area del sagrato, si caratterizza infine per il piccolo portico a ridosso della fiancata a sud. L'altare possiede la pala – inscritta in un'alzata lignea – raffigurante la Madonna con il Bimbo tra i santi Lorenzo e Daniele.

L'8 gennaio del 1626, dopo un periodo di complesse vicissitudini burocratiche, dall'antica Pieve d'Alpago viene smembrato

il territorio di Lamosano e la sua chiesa diviene così parrocchiale .

Insufficiente ad accogliere la popolazione via via aumentata, si progetta di ingrandirla; l'idea - particolarmente sentita da tutta la Comunità - prende il via con la benedizione della prima pietra (2 maggio 1638). Dell'antico edificio si preserva solo l'area presbiterale mentre tutta la struttura rimanente è edificata *ex novo*.

Nel 1656, durante la Visita del vescovo Giulio Berlendis risulta dotata di quattro altari: il maggiore, due ai lati dell'arcata trionfale e uno in fondo alla navata. Viene inoltre ammirata la tela dell'Ultima Cena, fortunatamente giunta sino a noi.

Nel 1701 le già citate fonti archivistiche descrivono la parrocchiale in modo esaustivo: i quattro altari hanno dossali intagliati e dorati con la loro pala dipinta su tela, le porte sono tre, le finestre sette, il fronte battesimale è significativamente evidenziato da una recinzione, un divisorio a colonnine lignee crea una sorta di diaframma nell'aula in modo da marcare – secondo una consuetudine assai diffusa – l'area degli uomini da quella delle donne. Il campanile è turriforme e attorno alla sua base si estende il cimitero parrocchiale. Tra il 1709 e il 1711 risalgono altri lavori di ripristino del battistero e al 1715 quelli dei rifacimenti in pietra dei gradini dell'altare, grazie alle generose oblazioni raccolte tra i parrocchiani residenti in Venezia per motivi di lavoro. Affetto e



attaccamento esemplare che questi ultimi concretamente dimostrano in occasione della realizzazione di miglorie nel 1729 e 1737.

Il 2 agosto 1754, con decreto del vescovo Giacomo Costa, la chiesa viene elevata a pievanale.

Tra il 1788 ed il 1794 si riedifica il tempio secondo criteri di essenziale linearità e di sommessa eleganza.

Danneggiato dagli eventi sismici del 1873 e del 1936 viene puntualmente restaurato e nel 1948 si inaugura il nuovo altare maggiore. Agli anni 1965-66 risale la svettante guglia del campanile

### EMERGENZE ARTISTICHE

L'*Ultima Cena* esposta sulla parete di controfacciata è senz'altro l'opera più rappresentativa e ben meritevole, quindi, di convogliare su di sé l'attenzione del visitatore.

L'articolata composizione figurativa si dispiega armoniosamente attorno all'immagine del Salvatore, luminosamente nimboato che, assieme agli apostoli, condivide il desco dell'ultimo convito. Assisi alla grande mensa, inserita in uno spazio concavo quasi fosse un'edera aperta su di un profondo scorcio paesaggistico, i convitati animatamente partecipano all'incontro estrinsecando gestualità e mimiche idonee a svelare il coinvolgimento o il turbamento umano di ognuno, dopo aver udito le parole del Maestro.

Di dinamica concezione figurativa risulta l'immagine del discepolo in primo piano il quale, con una sorta di ribaltamento, sembra quasi uscire dal quadro come se lo spazio si dilatasse illusoriamente verso l'osservatore. L'apostolo nell'atto di reggere una coppa di vetro – accentuatamente avvitato su sé stesso – inventivamente rinvia all'analogo soggetto eseguito da Jacopo Tintoretto per la chiesa di san Trovaso a Venezia.

L'opera – ben più di quella tintorettesca – è gremita di garbati spunti di minuta attenzione al dettaglio che qualificano l'autore, cioè Francesco Frigimelica "il Vecchio", anche come pittore di "natura in posa". A tal fine basta solo osservare quanto è disposto sul tavolo coperto da una tovaglia dalle piegature in forte rilievo: la bassa e la lucida saliera metallica di forma circolare, le diversificate forme del pane, le vivande nei piatti, i coltelli dalla lunga lama con breve impugnatura, le forchette a tre rebbi ed i raffinati calici in vetro dall'ampia coppa e dal basso fusto. L'attenzione ai particolari è funzionale allo scopo di "attualizzare" l'episodio evangelico, quasi questo si fosse svolto durante un convito in una dignitosa dimora veneta cinquecentesca. Aspetti inventivi in qualche modo tesi a rendere maggiormente avvincente il messaggio didattico-spirituale sul quale peraltro il Frigimelica accentua tutta la propria partecipe attenzione. L'opera, come documentano i recenti ritrovamenti archivistici, non viene menzionata nei diari di Visita pastorale prima del 1598. La sua esecuzione va quindi posta tra tale data ed il 1601, termine ultimo dell'incarico di pievano svolto da don Domenico Clavenna il cui stemma è puntualmente dipinto sugli sgabelli in primo piano.

## **IRRIGHE - Chiesa di San Giovanni Battista (Santuario della Madonna della Salute)**

Il tempio, edificato in un suggestivo contesto paesaggistico e panoramico, nei documenti dell'Archivio vescovile di Belluno appare attestato almeno a partire dal 1494 ed è intitolato a san Giovanni Battista. Molto probabilmente la costruzione risale ad anni precedenti come sembrerebbe di poter ipotizzare tenendo conto dell'entità dei beni dotati (ben dieci appezzamenti di terreno) che, in misura tanto rimarchevole, in genere si costituivano solo nel corso dei secoli. In virtù di tale disponibilità economica è possibile provvedere la chiesa di tutto il fabbisogno; infatti l'Inventario del 1547 ci documenta un non indifferente numero di suppellettili e di mobili.

Nel testo della Visita pastorale indetta dal vescovo Luigi Lollino nel 1598 l'immagine della piccola chiesa, definita "antichissima", viene sommariamente tratteggiata. Contro la facciata maggiore si erge un portico sorretto da colonne costruito per aumentare la capienza dell'aula, sulla mensa dell'unico altare poggia un piccolo dipinto raffigurante la Madonna reggente il Cristo morto in braccio e con san Giovanni evangelista a fianco. Sul sagrato trova posto il cimitero recintato dal muro. Nel 1609 si auspica la sostituzione di detta tela in quanto giudicata desueta; innovazione della quale abbiamo notizia nel 1637 quando la nuova pala risulta inserita in un altare ligneo intagliato e dorato.

Nel corso dei secoli le strutture dell'edificio – non munito di una torre campanaria ma di un "cavaliero" in asse con l'ingresso principale – mostrano tutta la loro vetustà e, nel 1744, i regolieri di Irrighe e di Funes chiedono al vescovo Domenico Condulmer il permesso di poter riedificare il luogo di culto in quanto troppo piccolo, con l'abside minacciante rovina e le mura percorse da crepe tanto profonde da far filtrare le acque meteoriche.

Ottenuta la licenza di ricostruzione – nella più idonea area già adibita a cimitero – si dà il via ai lavori che termineranno parecchi anni dopo nel modo più soddisfacente. Nel 1783 il pontefice Pio VI concede una particolare Indulgenza alla chiesa indicata ora con il nuovo titolo di "Beata Vergine della Salute". Tale devozione mariana (importata da Venezia), molto viva e sentita dai fedeli locali sin dal Seicento, va messa in collegamento con la celebre basilica votiva del Longhena che molti abitanti dell'Alpago ben conoscevano a motivo delle attività lavorative da loro espletate nella capitale della Serenissima per molti mesi all'anno. E proprio alla Madonna della Salute si rivolgono fiduciose tutte le genti dell'Alpago per essere liberate dall'epidemia di colera del 1836, formulando il voto di celebrare ogni anno la sua festa il 24 settembre. Ottenuta la celeste intercessione i fedeli, con grande puntualità, non hanno mai dimenticato sino ad oggi di solennizzare tale ricorrenza; atto culturale che dimostra l'attaccamento "alle proprie tradizioni ed il senso di appartenenza alla comunità di origine, che si identifica anche con le radici culturali e religiose" (P. Barattin, 1994, p. 44).

### **EMERGENZE ARTISTICHE**

Sull'altar maggiore rifulge la mirevole pala settecentesca raffigurante la *Natività di san Giovanni Battista*. La tela, di struttura compositivamente elaborata con l'inusuale impiego della prospettiva ad angolo nell'intento di creare un virtuosistico effetto di scorcio, si avvale di una scala cromatica a tinte fragranti e di un'organizzazione scenografico-figurativa che denuncia la matrice culturale veneziana di schietta ascendenza tiepolesca. Dopo il recente intervento di restauro, che ha

restituito all'opera la piena godibilità estetica, è stata avanzata l'attribuzione in favore del pittore Valentino Rovisi. Egli – attivo nelle chiese dell'Agordino e della Valle del Biois – avrebbe così potuto eseguire il grande dipinto, fremente di richiami alla magica arte di Giovanbattista Tiepolo, presumibilmente tra il 1770-80 quando, dopo le spese per la ricostruzione del tempio, si prospettava la necessità di provvedere ad un artistico arredamento.

Ugualmente rilevante sul versante stilistico è la *pala*, datata 1792, dell'altare minore di destra, “che si può considerare uno dei capolavori di Francesco Maggiotto Jr.” (M. Lucco, 1984, p. 176). Raffigura il Crocifisso con i santi Caterina d'Alessandria (inginocchiata in primo piano), Apollonia sorreggente la tenaglia con la quale fu orribilmente suppliziata asportandole tutti i denti, Osvaldo della Northumbria e, infine, le Anime del Purgatorio che grazie alle accorate preghiere dei fedeli e alla misericordia divina vengono liberate dal fuoco purificatore.

Nella nicchia dell'altare minore di sinistra – arricchita da minuti intarsi di Luigi Zanon – è alloggiata la veneratissima statua tardosettecentesca della *Madonna con il Bimbo*. Secondo un'antica consuetudine il simulacro, di coinvolgente finezza nella sensibile resa dei volti e delle mani, è paludato con abiti confezionati in stoffe operate. L'abbigliamento lussuoso, secondo la mentalità dell'epoca, tendeva in qualche modo a captare l'attenzione dei fedeli sollecitandone la dimensione umana e spirituale.

Sulla parete di destra dell'aula una tela recentemente restaurata richiama pur fugacemente l'attenzione del visitatore. Sebbene non integra nella sostanza cromatica e nel testo figurativo, il *Battesimo di Cristo* si impone ugualmente per il nitidissimo calligrafismo pittorico e per la sommessa eleganza stilistica che lo distingue. L'opera, recante la firma di Francesco Frigimelica, presenta alcune manifeste consonanze figurative-compositive con l'analoga dipinta da Palma il Giovane per l'arcipretale di Lentiai tra il 1599 e il 1600. Dato, quest'ultimo, idoneo non solo a capire l'entità delle fonti di riferimento del pittore ma anche ad ipotizzarne una possibile cronologia ai primi decenni del Seicento.

Sulla parete di sinistra, infine, si segnala un'altra tela con la *Madonna recante il Cristo morto sulle sue ginocchia*, affiancata da san Giovanni evangelista. Dipinto, come si è accennato, documentato nella Visita pastorale del 1598 che quasi certamente va assegnato all'attività del pittore bellunese Nicolò de Stefani.





Nel contesto del territorio parrocchiale di Lamosano due chiesine filiali custodiscono alcune opere alle quali pare giusto riservare qualche attenzione.

In quella di san Sebastiano di Funès (edificata al posto di un oratorio le cui prime notizie archivistiche datano al 1637), sulla parete absidale, campeggia una piccola tela di Paolo Fabris, esemplata sui modi del Bellini che – sebbene non evidenzi particolari risorse stilistiche – è comunque degna di nota soprattutto per il nome dell'autore oriundo di Pieve d'Alpago (1810-1888). Fratello minore del ben noto pittore Placido, al quale il Comune di Pieve d'Alpago ha recentemente dedicato importanti mostre e studi scientifici, egli si è particolarmente distinto per aver ricoperto il prestigioso incarico di ispettore e di conservatore del Palazzo Ducale di Venezia. Per quanto concerne la sua attività artistica, attualmente in corso di attenta ricognizione, Paolo si distingue nel settore della ritrattistica pur continuando ad occuparsi intensamente anche di restauro.

Nella chiesa di san Martino di Montanès – documentata già dal 1526, ricostruita attorno al 1650 e benedetta nel 1862 – è custodito un *Ritratto di sacerdote* datato 1852 e siglato G. M. Anche in questo caso la tela non possiede pregi artistici di spicco, tuttavia risulta efficace e coinvolgente sul piano della resa psicologica dell'effigiato (don Ermolao Berettini?). Il dipinto si addice pienamente alla sensibilità di Galeazzo Monti (1791-1857), autore tenuto in buona reputazione dalla borghesia bellunese dell'epoca.

Non molto distante è ubicata la chiesina di Alpaos intitolata a San Giorgio.



## CHIES D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale di San Giuseppe

Il capitello intitolato allo sposo della Madonna e ricordato dalla Visita pastorale nel 1577 alcuni anni dopo viene abbattuto dagli abitanti del villaggio che al suo posto innalzano una sorta di sacello del quale si ha notizia nel 1598 (costruzione definita "fatta di recente"). Nel 1637 le consuete fonti vescovili ci illuminano, pur per brevi cenni, sulla sua struttura architettonica: aula con piccolo presbiterio in cui l'altare (unico) è adornato da una pala raffigurante la Madonna tra i santi Giuseppe, Felice e Margherita. Il pavimento e la controsoffittatura si caratterizzano per la povera copertura in tavole di legno. In facciata un campanilino sorregge la sua campana. L'inadeguata capienza spinge, però, ben presto i fedeli a dare l'avvio ad un radicale lavoro di ampliamento e rifacimento (1644), idoneo a rendere funzionale e decoroso il luogo di culto.

Nel 1701, tra l'altro, apprendiamo che la pala dell'altare (rappresentante ora la Beata Vergine con san Giuseppe) è inserita in un pregevole dossale scolpito e dorato e che altri arredi l'ornano convenientemente. Tuttavia nel corso del veloce scorrere dei decenni la locale Comunità registra un crescente incremento, pertanto nel 1743 si delibera la costruzione di un nuovo tempio che – pur attraverso varie fasi – sarà completato nel 1770. A questa chiesa il pontefice Pio VII, nel 1802, concede alcune indulgenze plenarie lucrabili durante prestabilite solennità liturgiche.

Gravemente lesionata dal terremoto del 1873, viene restaurata e riaperta al culto nel 1877 ma, ben presto, rientra in una situazione di pericolo a causa dell'avanzamento di una minacciosa frana (1882).

È quindi ricostruita e consacrata nell'anno 1903.



## EMERGENZE ARTISTICHE

La pala dell'altare minore di destra, eseguita a Venezia nel 1866 da Antonio Paoletti su commissione di Valentino Chiesura, convoglia su di sé l'attenzione del visitatore costituendo il documento artistico di maggior rilievo del tempio.

Il pittore (Venezia, 1833-1913 circa) costruisce l'opera tramite un nobile impianto monumentale, richiamandosi liberamente a suggestivi modelli iconografici che fanno capo a Tiziano. Ma indubbiamente l'aspetto più avvincente è determinato dall'accorta gestione della tavolozza che genera una tessitura cromatica finissima scrosciante di vivide accensioni. La *Vergine addolorata*, maternamente protesa dall'alto trono, incarna la realtà psicologica dell'immaginario religioso ed evoca la partecipata compassione dei devoti. In primo piano, attorno al basamento lapideo, si asserrano i santi Vincenzo Ferrer (con la simbolica fiammella ardente sul capo rasato), san Valentino rivestito dai paramenti liturgici, Luigi Gonzaga compuntamente inginocchiato e l'indimenticabile – splendida – immagine di un vescovo (san Tiziano?) il cui piviale riccamente operato è un'autentica cascata di colore imbevuta da brividi d'oro.



All'esterno si segnalano *due statue* (figg. 29-30), di pomposo gusto barocco, alloggiate nelle nicchie di facciata che sono state messe in relazione con i modi dell'apprezzato scultore Alvise Tagliapietra (sec. XVII-XVIII), attivo per alcune chiese del Veneto e del Friuli (M. De Grassi, 2005).

Nel territorio parrocchiale di Chies si segnala la chiesina intitolata ai santi Lucia e Tomaso di Codenzano le cui prime notizie archivistiche risalgono al 1526. Il piccolo e basso edificio, nel 1635, viene fornito di un altare elegantemente scolpito e dorato con una *pala* firmata da Nicolò de Barpi (entrambi i manufatti sono giunti sino a noi); dalla descrizione contenuta nella Visita del 1701 si attinge poi l'attestazione che è dignitosamente arredato. Al 1727 datano impegnativi lavori di innalzamento delle pareti richiesti dalla necessità di rendere più adeguata l'antica struttura. A seguito del terremoto del 1936 si rendono necessari importanti interventi volenterosamente realizzati dai frazionisti.

Sull'altare maggiore seicentesco – di fastoso gusto decorativo riconducibile allo stile degli Auregne (si noti anche il singolarissimo tabernacolo di sicuro impatto ornamentale) – è esposta la pala datata 1635 e firmata Nicolò Barpi (meglio conosciuto come de Barpi). Egli, ricorrendo ad un assetto compositivo consolidato da una lunga tradizione, attingendo ampiamente al repertorio e allo stile del Frigimelica, colloca su di un alto trono la Vergine con il Bimbo attorno ai quali sono disposti i santi Tiziano, Tomaso apostolo, Lucia e Osvaldo. Il dipinto è ricco di dettagli accattivanti



resi con minuzia calligrafica (si vedano, ad esempio, i ricami delle vesti di re Osvaldo o i complessi moduli del tappeto sotto ai piedi della Madonna) e si distingue soprattutto per quel tocco di ingenua poesia che rende più manifesta la carica di cordiale umanità delle immagini.

La seconda chiesa filiale, ubicata a Mont, è intitolata alla B. V. della Pace (documentata dal 1767). Nella parrocchiale di Cornei – archivisticamente rammentata a partire dal 1807 ma di epoca precedente – la pala d'altare con *Cristo e i santi* pare prossima ai modi di Antonio Gabrieli (1694-1789), pittore bellunese allora richiesto per il suo modo di narrare semplice e per le vivacità delle combinazioni cromatiche.



## BORSOI - Chiesa parrocchiale di Sant'Osvaldo di Northumbria



La pala dell'altar maggiore della parrocchiale – probabilmente edificata nella seconda metà del Seicento, ricostruita nel 1782, quindi ampliata nel 1874 e nel 1942, come attestano i documenti dell'Archivio vescovile di Belluno – è meritevole di attenzione da parte del visitatore.

La tela, dovuta alla devozione di un tale Paulo Fanello che la commissionò nel 1680, è un prodotto della cultura tenebrista provinciale. La sobria finezza di dettaglio unitamente ad una certa disinvoltura di conduzione fa pensare all'arte di Agostino Ridolfi al quale l'ignoto pittore ha guardato con particolare interesse.

Alla parrocchia di Borsoi appartiene l'oratorio di san Daniele di Palughetto nel quale si nota un *altare lapideo* di essenziale ed elegante linearità, già dubitativamente assegnato alla fine del Settecento, ma forse di precedente cronologia.

La seconda chiesa filiale è ubicata nella frazione di Lavina ed è intitolata ai santi Fermo e Rustico (edificata nel 1908 al posto di un

antico oratorio).



## TAMBRE D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale dei Santi Ermagora e Fortunato

La parrocchia di Tambre è stata fondata il 24 luglio 1730, staccando il territorio da quello dell'antica Pieve d'Alpago. La sua chiesa matrice, consacrata il 10 giugno 1845, è intitolata ai santi martiri di Aquileia Ermagora vescovo e Fortunato diacono ossia agli artefici della diffusione del cristianesimo anche in questo contesto geografico.

Nel tempio, dalle mirevoli linee architettoniche, si segnalano soprattutto i dipinti ad olio delle stazioni della *Via Crucis*. Sono tele di fine Settecento o degli inizi dell'Ottocento, di minuta conduzione grafica e di risaltante cromia che paiono stilisticamente avvicinati alla produzione accertata del gradevole pittore bellunese Paolo de Filippi detto "Betto" (1755-1830).

Egli, estremamente affascinato dal paesaggismo di Marco Ricci e dall'arte di altri pittori settecenteschi (in particolare Gianbattista Tiepolo), "rimarrà fino alla morte un punto di riferimento imprescindibile per gli artisti locali, che vi vedevano il custode di un ideale di continuità con quella stagione tanto feconda per l'arte bellunese" (M. De Grassi, 2003, p. 712).

Le chiese filiali sono intitolate a sant'Antonio abate (Broz), alla Beata Vergine del Carmelo (Pianon) e a sant'Osvaldo di Northumbria (Cansiglio).



## SPERT - Chiesa parrocchiale di San Floriano

La storia del primitivo edificio affonda documentatamente le sue radici al 6 dicembre 1723 quando Giovanni Zoppè e Paolin Spert, deputati della Regola, si rivolgono al vescovo Valerio Rota chiedendo l'autorizzazione per costruire una chiesa – al posto della preesistente edicola viatoria – al fine di evitare agli abitanti del luogo (63 persone) il disagio di recarsi fino a Farra per partecipare alle sacre funzioni. Ottenuto il permesso, i regolieri subito costituiscono l'indispensabile dote (28 dicembre '23); il 10 novembre 1728 il piccolo edificio risulta terminato in ogni dettaglio e fornito della necessaria suppellettile acquistata a Venezia dai frazionisti là residenti per motivi di lavoro. In tale data l'autorità diocesana concede licenza di benedire il luogo di culto che verrà successivamente ricostruito (1870), divenendo parrocchiale l'11 gennaio 1948.

All'attenzione del visitatore si addita il *Crocifisso* collocato a sinistra dell'arco trionfale. La scultura lignea policromata – di indubbio significato estetico – presenta il Cristo ancora vivo, con il capo dolorosamente riverso all'indietro, nell'atto di esalare l'ultimo respiro. L'apice del dramma umano è visualizzato con accorata partecipazione e virtuosistiche finzze tecniche nella definizione dei sensibili tratti del volto e nella resa plastica del modellato anatomico che, per la splendida fattura, rievoca analoghi soggetti di Filippo Parodi. L'ignoto autore di primo Settecento – al quale spetta anche un simile *Crocifisso* esposto nell'arcipretale zoldana di Fusine – si dimostra in possesso di un articolato entroterra culturale e di un ampio bagaglio di competenze squisitamente tecniche.

Sempre nel territorio parrocchiale di Spert (Comune di Tambre) è ubicata la chiesina filiale di Valdenogher, oggetto di recenti interventi e di scientifico restauro. La più antica documentazione reperita circa la sua esistenza data al 1807; nel 1844 gode di un legato testamentario di Antonio Bortoluzzi al quale, nel 1851, si aggiungerà quello di Giacomo Piazza. Gravemente offesa dai danni inferti dal terremoto del 1873, grazie al generoso concorso degli abitanti locali, viene riedificata seguendo un progetto ispirato ad un tipo di linearità neoclassica (facciata con quattro lesene dal capitello dorico, trabeazione di raccordo e fronte sobriamente modulata; interno ad aula unica, soffitto piano e sagrestia sul fianco sinistro). La prima attestazione archivistica reperita relativa al campanile, innalzato contro il fianco destro dell'abside, risale al 1909. Il 18 novembre 2006 il vescovo diocesano Giuseppe Andrich presiede alla cerimonia di dedizione del tempio in onore della Beata Vergine della Salute e di san Matteo apostolo ed evangelista.

Se la pala dell'altare (esordi sec. XIX?) non evidenzia risorse artistiche di sicuro rilievo stilistico risulta invece il *Crocifisso* ligneo policromato esposto sulla sinistra dell'arco trionfale. Infatti la pacata e sensibile trattazione dell'anatomia, la minuta resa dei dettagli (capo reclinato), la composta esternazione dei segni di sofferenza, la sobria eleganza nella trattazione del panneggio nel perizoma dimostrano chiaramente che ci troviamo di fronte ad un esecutore non solo di consolidata esperienza ma in grado di trasfondere nell'opera una nota di dolente, alta, poesia. Il manufatto, recentemente sottoposto ad uno scientifico restauro, sembra cronologicamente collocabile attorno alla metà del Seicento e va probabilmente riferito agli apprezzati intagliatori Gianbattista e Andrea Ghirlanduzzi da Ceneda che hanno eseguito simili sculture per le chiese di san Giuseppe di Serravalle, santo Stefano di Cadore, san Remigio di Cavasso Nuovo ecc.

Altra chiesa filiale di Spert è quella della B. V. del Carmine di Sommacosta.



## **FARRA D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo**

Il primo edificio culturale di Farra data certamente ad un periodo anteriore al 1532, anno in cui è stato stilato un inventario di proprietà fondiariae costituenti la dote della chiesa. I cespiti, provenienti da detti terreni concessi in affitto agli abitanti del luogo che ne avevano fatto richiesta, erano finalizzati sia per sopperire alle sue necessità di manutenzione sia per quelle della chiesa filiale di san Vigilio.

Dallo schematico testo di Visita del 1570 si apprende dell'esistenza di tre altari dei quali, il maggiore, risulta consacrato (elemento che indirettamente attesta l'antichità del sacro luogo).

Se il diario di Visita del 1577 nulla aggiunge di particolarmente degno di nota (ad eccezione che nelle vicinanze dell'edificio esisteva una sorta di edicola viatoria dedicata all'invocatissimo san Rocco), quello del 1598 ci permette almeno di ricavare un profilo d'insieme. L'unico altare si eleva nel presbiterio completamente ornato da affreschi i quali da un lato concorrono ad accrescere l'importanza della chiesa, dall'altro costituiscono il fondamentale veicolo di comunicazione attraverso il quale il messaggio evangelico passa per la via della bellezza. Sulla mensa dell'altare l'alzata lignea sostiene la pala dipinta con le immagini della Madonna tra i santi titolari. Il tempio viene detto consacrato (affermazione che fa supporre un'epoca di fondazione risalente almeno al Quattrocento), è fornito di campanile con una campana e nel suo sagrato vengono sepolti i fedeli.

Nel 1609 abbisogna di alcuni interventi di manutenzione che, evidentemente, sono stati realizzati al meglio anche perché nel 1625 viene fondata la parrocchia di Farra e l'edificio assume, con maggior evidenza, il ruolo di cardine religioso del paese e dei villaggi attorno ad esso gravitanti.

A proposito dell'altar maggiore, dal testo di Visita del 1627 si attinge la delucidazione che l'opera – eseguita parecchi anni prima – raffigura Maria tra i santi Bartolomeo e Nicolò. Un secondo altare risulta invece intitolato a san Valentino.

Nel corso degli anni, grazie al vivo interessamento dei regolieri e all'attenta gestione dei beni dotati, vengono via via effettuati molti interventi anche di un certo impegno economico, come quelli del 1714 riguardanti l'area del coro. Motivo di orgoglio per i fedeli è successivamente costituito dal fatto che nel 1754 il vescovo Giacomo Costa eleva il curato *pro tempore* di Farra alla dignità di pievano.

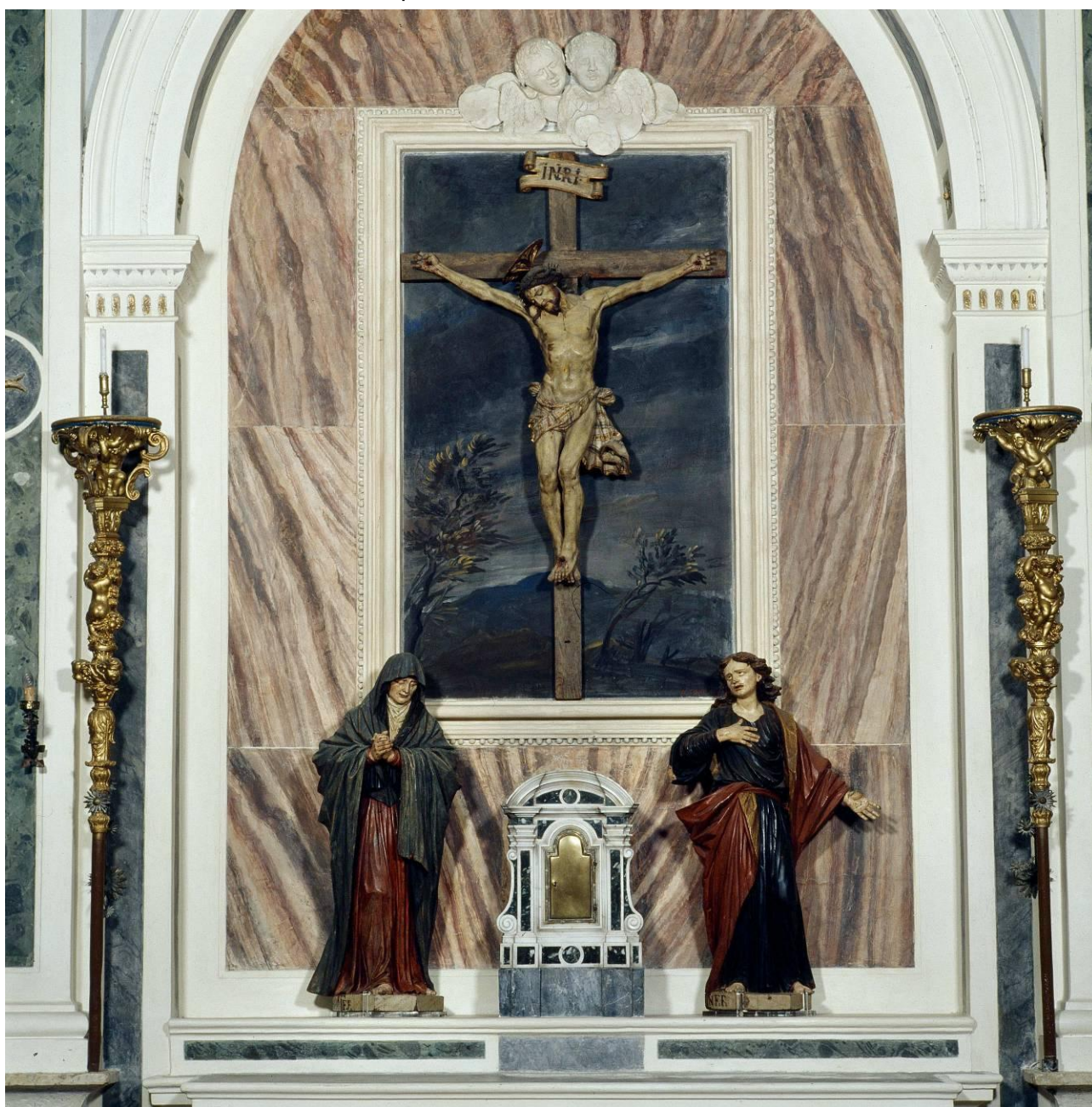
Nel 1805 – come rammenta la lapide murata a fianco dell'arcata trionfale (a destra) – la chiesa grazie alle elemosine e al partecipato coinvolgimento degli abitanti è ricostruita nell'elegante e capiente struttura attuale.

A seguito dello sconquasso causato dal sisma del 1873, pur per gradi, si procede al restauro e al ripristino dell'immobile mediante la corale adesione dei fedeli che nel tempio, dalle ricercate linee architettoniche, identificano il simbolo della specifica Comunità. Interesse e attenzione solerti che si concretizzeranno in ulteriori interventi di manutenzione effettuati anche durante tutto il corso del Novecento.

### EMERGENZE ARTISTICHE

Se i tre dipinti degli altari minori del pittore Solera (1900) assolvono a finalità puramente devozionali, peraltro come la scenografica composizione del soffitto (risalente attorno al primo

trentennio del sec. XX), sicuramente il *Calvario* del secondo altare minore di sinistra polarizza l'attenzione del visitatore essendo una composizione di tre statue del celebrato artista Andrea Brustolon (1702 circa). "Il Cristo dolente, con gli occhi chiusi e la testa reclinata sulla spalla destra, è caratterizzato da un modellato volumetricamente ampio, anatomicamente definito ma non nervoso né particolarmente drammatico [...]. L'espressione già pacata, priva del dolore insito nel più ricorrente ritratto a labbra aperte, [...] suggerisce una morte già subentrata che subentrante [...]. Un dolore più trattenuto ma monumentale e forte, quello della Vergine [...]; un dolore più conclamato quello di Giovanni, ma accorato e sincero, specie per quella mano al petto che pare concludere la disperata gestualità in un latente bisogno di interiorizzazione" (M. Mazza, 2009, pp. 111-112). Le opere pur prive dell'originario contesto architettonico-spaziale studiato in funzione di valorizzarle, palesano comunque la forte tenuta stilistica e la contenuta ma intensa carica emotiva idonea a sollecitare la dimensione spirituale dei fedeli.



Ai lati dell'altare del Calvario sono posizionate due sontuose aste portacero scolpite, mentre altre due sono visibili all'ingresso del presbiterio e un'altra coppia ai fianchi dell'altare di fronte. I manufatti (1700 circa), dall'esuberante ricchezza ornamentale e dal mirevole equilibrio compositivo, presentano una concatenazione figurativa in cui plastici racemi sinuosi e svariate tipologie floreali formano il supporto a irrequieti puttini che sembrano quasi colti in svagati atteggiamenti ludici. La letteratura specialistica, in attesa del restauro di tutti i manufatti (per ora l'intervento ha riguardato una coppia), avanza il nome di Andrea Brustolon solo per due aste lasciando prudentemente il resto in ambito della sua valente bottega.

La pala dell'altar maggiore il cui testo iconografico è forse una libera riproposizione di quello descritto nella Visita del 1627, raffigura la *Vergine tra due santi* non chiaramente identificabili, in quanto privi di significative distinzioni iconografiche. Tuttavia se accettiamo le indicazioni archivistiche i due taumaturghi sono individuabili in san Nicolò (o Nicola vescovo di Myra) rivestito dai paramenti liturgici rossi e nell'apostolo Bartolomeo. Il dipinto condivisibilmente assegnato al catalogo dell'ancor poco conosciuto pittore settecentesco Flaminio Grappinelli, oriundo dell'Alpago, evidenzia non comuni risorse pittoriche attraverso l'effervescente pennellata, la modulazione della pregevole tavolozza a toni squillanti e nel contempo svela il qualificato entroterra culturale che fa capo alla magica arte dei Guardi (M. Lucco, 1984, pp. 172-173).

## **FARRA Chiesa di San Vigilio**

Se il frammento lapideo custodito all'interno della sacrestia proviene dall'originaria fondazione chiesastica, il primo luogo sacro innalzato in loco si potrebbe ipoteticamente datare attorno al VII-VIII secolo. Infatti la lastra, un tempo di più ampie dimensioni (era forse un pluteo?), presenta un motivo ornamentale che frequentemente ricorre nel più tipico repertorio della scultura decorativa altomedievale. Al centro si evidenzia una sorta di lesena dal cui capitello si dipartono due archi bisolcati sotto ognuno dei quali campeggia una rosetta dai petali espansi. Un simile esemplare a livello territoriale – dalla letteratura specialistica assegnato al VII secolo (P. Rugo, 1974, p. 22) – è individuabile in quello della cripta della concattedrale di Feltre che con l'esemplare in oggetto condivide anche alcune caratteristiche tecnico-esecutive.

Il più antico riscontro documentario sinora reperito proveniente dall'Archivio vescovile certifica l'esistenza della chiesuola nel 1547; nel 1570 si ricorda l'altare consacrato mentre la Visita pastorale del 1598 ci offre la notizia che la pala raffigurante la Madonna tra i santi Giacomo e Vigilio versa in precarie condizioni conservative.

La prima pur schematica descrizione risale, comunque, solo al 1627: il piccolo edificio possiede un unico altare sulla cui mensa è esposta la pala con le immagini sopra ricordate, il soffitto dalle travi a vista si presenta basso (particolare che evidentemente accentua il senso di scarsa capienza), una balaustra separa il presbiterio dall'aula, la porta d'ingresso reca una finestrella centrale allo scopo di permettere ai fedeli di mettersi in comunicazione visiva con l'interno anche quando non possono accedervi e il campanilino sul tetto è forse del tipo "a cavaliere".

Tale primitiva, modesta e insufficiente struttura, tra il 1627 e il 1637 viene abbattuta e sullo stesso sedime si ricostruisce un accogliente e funzionale luogo di culto, davvero idoneo a recepire i devoti che periodicamente vi accorrono per impetrare l'intercessione di san Vigilio, terzo vescovo di Trento e martire del secolo IV, il cui culto si era gradualmente diffuso in tutta l'Italia settentrionale.

Al 1652 risale l'unico altare scolpito e dorato contenente una nuova pala. Il testo della Visita pastorale compiuta al tramonto del 28 settembre 1701 ci restituisce poi un'intelligibile immagine del tempio costruito sopra una breve altura. Un'agile arcata collega l'aula al presbiterio nel quale l'altare, completamente dorato, è completato da un'alzata contenente la pala che raffigura la Madonna ed i santi Vigilio, Leonardo abate, Fermo e Daniele. Le porte sono due e altrettante le finestre; in fondo all'aula – secondo la ben nota consuetudine dell'epoca – è posizionata una cassa atta a contenere il grano offerto dai fedeli. Le rendite divise in comune con la chiesa parrocchiale consentono, infine, la costante illuminazione notturna. Attorno al 1714 data la messa in opera del pavimento a lastre quadrate e il rifacimento delle porte.

I documenti d'archivio del 1835 attestano la necessità di estesi restauri giustificati sia dall'antichità della chiesa sia dal fervore devozionale che i fedeli dell'Alpago riservano a san Vigilio. Il tempio esce poi malridotto dall'attività sismica del 1873 e in tale stato di degrado rimane sino attorno agli anni 1898-99, quando si mette mano ad estesi interventi di ripristino i quali, periodicamente iterati anche nel corso del Novecento grazie alla sensibilità dei fedeli e dei parroci, ci hanno così assicurato l'odierna fruibilità dell'edificio.

### EMERGENZE ARTISTICHE



L'unico altare, il cui recente restauro ha anche riportato alla luce alcune tracce dell'antica doratura, si presenta purtroppo spoglio delle due statue già ubicate sulle mensole rispettivamente ai lati del fornice e di altre sculture decorative che impreziosivano la struttura. Le lacune, dovute ad un'azione furtiva, non alterano tuttavia l'equilibrio compositivo generale né modificano la percezione complessiva del repertorio ornamentale gestito con un rigoroso senso estetico. L'arredo inaugurato nel 1652, proprio per i suoi caratteri stilistici, può essere ricondotto all'intensa attività esplicata dagli altari Ghirlanduzzi da Ceneda, assai operosi nel trevigiano con qualche presenza anche nel territorio della provincia di Belluno.

Il dipinto su tela esposto sopra la porta minore, garbato nella composizione ma molto ritoccato, raffigura la *Madonna tra sant'Antonio da Padova e sant'Osvaldo* ed è un manufatto forse ricollegabile ai modi del bellunese Giovanni Fossa (1645-1732), pittore assai influenzato dall'arte di Agostino Ridolfi. Sulla parete di fronte dell'aula una tela seicentesca (?), restaurata non molti anni fa, richiama l'attenzione per il pretenzioso impianto scenografico costituito da architetture classiche fittamente combinate assieme con estro davvero fantastico. Su tale sfondo, al vertice, domina sant'Elena (madre dell'imperatore Costantino e autrice del ritrovamento della croce di Cristo); alla sua sinistra con andamento discendente si riconoscono le sante Apollonia, Lucia e Caterina d'Alessandria. Di fronte, in primo piano, si staglia san Vigilio rivestito con il piviale e recante le insegne vescovili. Sopra di lui, da uno squarcio aperto nel lontano fondale, si intravede una visione del Purgatorio dove le anime – in attesa della totale purificazione – invocano le caritatevoli preghiere dei vivi.

Degna di nota è infine la pila dell'acqua santa (sec. XVII?) opera di un lapicida locale.

Nel territorio di Farra d'Alpago si segnala, inoltre, la chiesina di sant'Apollonia – già intitolata alla Madonna – edificata dalla famiglia Livinali probabilmente tra il 1625-1630, al posto di un'edicola viatoria di cui si hanno notizie dal 1614. Il piccolo luogo di culto nella seconda metà dell'Ottocento viene donato alla parrocchia di Farra e tra il 1995 ed il 1998 è sottoposto a radicali, minuziosi, interventi di restauro. Interventi che successivamente riguardano sia il dossale ligneo scolpito (stilisticamente prossimo ai modi degli altari Ghirlanduzzi da Ceneda) sia gli inclusi dipinti. Quello centrale – di apprezzabile autore tardocinquecentesco – raffigura la *Madonna del Carmine in gloria tra i santi Antonio abate e Apollonia* mentre i due piccoli laterali, del seicentesco Francesco Frigimelica, visualizzano rispettivamente i profili di san Carlo Borromeo e di san Francesco d'Assisi con le mani incrociate sul petto.

Le altre chiese filiali di Farra sono: la ben conosciuta Natività della Beata Vergine del Runal – sul suggestivo limitare della grande foresta del Cansiglio – costruita nel 1861 sul luogo di un'edicola mariana documentata nel 1776, San Domenico di Pianture e Sant'Antonio di Buscole.

## **PUOS D'ALPAGO - Chiesa parrocchiale di San Bartolomeo**

Dalle attestazioni manoscritte dell'Archivio vescovile di Belluno si desume che fin dal Quattrocento in loco esisteva un piccolo luogo di culto la cui manutenzione era garantita dai cespiti derivanti da alcuni beni fondiari. Grazie a tali entrate, progressivamente accresciute tramite lasciti testamentari, il tempio può essere adeguatamente fornito di quanto necessita.

Nel 1609 viene nuovamente riedificato per meglio corrispondere ai bisogni di una Comunità in via di lento ma costante incremento; tra questa data e il 1618 si colloca cronologicamente l'esecuzione dell'altare maggiore, in legno scolpito e dorato con la preziosa pala di Francesco Frigimelica "il Vecchio" e di quello minore dedicato a san Valentino. Il soffitto è a capriate lignee, il pavimento accuratamente definito da lastre di pietra ed il campanile possiede una slanciata struttura turriforme.

Il diario relativo alla Visita pastorale del 1701 ci descrive la chiesa come ampia, ben tenuta, fornita da tre altari, due ingressi, con la zona presbiteriale separata dall'aula come da consuetudine in tutte le chiese dell'epoca; la sagrestia dal soffitto a volta è ubicata a sud. Il documento riferisce anche dell'esistenza di alcuni sepolcri relativi a famiglie notabili, alcune delle quali si erano rese benemerite nei confronti del tempio.

Nel 1754, a causa del ricorrente pericolo delle inondazioni che mettono a repentaglio le strutture e gli arredi, la Comunità di Puos delibera di ricostruirlo in luogo più idoneo e sicuro.

Le difficoltà di carattere economico ostacolano il progetto in modo determinante e, nonostante la buona volontà della popolazione, non è possibile concretizzare alcunché. Solo a seguito della devastazione causata dall'alluvione del 18 settembre 1817 la necessità di mettere mano all'opera si configura come indispensabile. Così tra il 1825 ed il 1840, attraverso varie fasi operative che vedono attivamente coinvolti tutti i paesani, viene edificata la nuova chiesa caratterizzata da rigorosa linearità formale non priva di un sommesso tono di raffinatezza. Per conferire all'insieme un tocco d'importanza sotto l'aspetto estetico, nel 1833 si acquista a Venezia il mirevole altar maggiore in marmo, probabilmente proveniente da una chiesa indemaniata alla fine del Settecento.

Il terremoto del 1873 offende – pur in modo non irreparabile – specialmente l'area del coro ma abbatte la torre campanaria che sarà ricostruita.

Il sisma del 1936 sottopone la chiesa a nuove prove, tuttavia, nel '38, grazie ancora una volta soprattutto al coinvolgimento dei fedeli si può festeggiare la conclusione dei restauri. Il tempio, tramite decreto vescovile del 6 luglio 1951, assurge alla dignità di arcipretale.

### **EMERGENZE ARTISTICHE**

Indubbiamente l'opera più significativa, davvero meritevole di un'attenta considerazione, s'individua nella *pala dell'altare maggiore* giustamente assegnata al catalogo di Francesco Frigimelica "il Vecchio" (M. Lucco, 1984, p. 174). La tela, come già chiarito nella parte storica viene puntualmente ricordata dalle fonti archivistiche, ed è datata 1618 (indicazione cronologica emersa nel contesto dell'intervento di restauro del 1994).

L'organizzazione compositiva dell'opera s'impenna sul tradizionale schema triangolare che al vertice – in un fantasioso gioco di nubi esplicito in senso circolare per assolvere a metaforici

intenti glorificanti – mette la Vergine, dal fine volto lievemente reclinato, con il Bimbo ritto sulle sue ginocchia. Nel registro mediano trovano posto i santi Bartolomeo apostolo e Nicola, solenni e severi nelle posture cristallizzate da una lunga tradizione iconografica. L'apostolo con la mano destra regge il coltello in ricordo del terribile martirio che, secondo la letteratura agiografica, avrebbe subito dopo aver convertito il re dell'Armenia. Nicola, recante le insegne vescovili, sul Vangelo chiuso sostiene tre arance d'oro (o sacchetti colmi di monete auree) con le quali avrebbe dotato tre fanciulle povere affinché si potessero convenientemente sposare, sottraendole così ad una vita di stenti e di decadimento morale.

Di coinvolgente perizia esecutiva e di azzeccata intonazione cromatica appare il profondo paesaggio modulato sui toni vibranti del verde, spolverati da una luce fredda e cristallina. Il dettaglio figurativo non è di secondaria importanza ma, come puntualmente mostrano altri esempi della produzione frimemelichiana, esso certifica la conoscenza da parte dell'artista di un certo paesaggismo fiammingo a lui noto tramite l'agile divulgazione delle incisioni dei Sadeler. Nella zona inferiore, in primissimo piano, s'impongono i ritratti a tre quarti degli offerenti compuntamente atteggiati e contemporaneamente consci del rango da loro ricoperto nel contesto della realtà sociale del luogo. Gli effigiati dai volti rispecchianti un'intensa vivacità psicologica e un'indubbia carica umana – forse appartenenti alla ragguardevole famiglia Pluro o de Pluri che si era già resa benemerita anche tramite i lasciti di alcuni beni fondiari alla chiesa – sono abbigliati secondo i canoni della moda aristocratica di primo Seicento che ancora risente della linearità del secolo precedente. *Camora*, rigorosamente scura, con ampio scollo sagomato ed elegante camicia in tela di Reims per la dama e giubbone sul quale spicca il luminoso colletto piatto per il gentiluomo. La pala, intellegibile sul piano dell'immediata fruizione e decisamente accattivante per quanto riguarda la sensibilità profusa nella rappresentazione dei particolari, va posta nel catalogo dell'artista come lavoro di piena dignità. Il Frimemelica, divulgatore di primo Seicento in provincia di un tipo di pittura devota che assolveva innanzitutto a finalità didattiche, anche tramite questa tela dall'essenziale impianto figurativo, ribadisce la vocazione fortemente comunicativa della sua pittura. Particolare, quest'ultimo, apprezzatissimo sia dai dotti sia dalle importanti chiese cittadine o dalle più modeste comunità rurali che a lui si rivolgevano – da ogni parte del territorio altoveneto – per commissioni pubbliche e private.

Altri documenti pittorici meritevoli di essere pur brevemente segnalati sono costituiti dalle tele (figg. 52-53) del primo e del secondo altare minore di sinistra (*S. Antonio da Padova*, datato 1890; la *Beata Vergine con il Bimbo tra i santi Domenico e Francesco*), entrambi del valente pittore bellunese Francesco Bettio la cui apprezzabile attività meriterebbe davvero uno studio monografico. Egli, dopo un'iniziale frequenza alla scuola di disegno del concittadino Alessandro Seffer, aveva proficuamente studiato all'Accademia veneziana e ampliato le sue conoscenze coinvolgendosi nelle nuove proposte avanzate dal Favretto con la sua pittura "verista". Proprio seguendo tale innovativo percorso culturale ed artistico il Bettio riesce a dare il meglio di sé, specialmente nella produzione che ha per oggetto lo studio della quotidianità.

Nel territorio parrocchiale di Puos d'Alpago la chiesa di san Pietro in Valzella – citata dalle fonti dell'Archivio vescovile a partire dal primo trentennio del Cinquecento – merita un cenno a parte unicamente in relazione al suggestivo contesto paesaggistico in cui è inserita. Non possiede

testimonianze d'arte degne di qualche attenzione, se si eccettua l'altare maggiore seicentesco e la coeva pala nella quale sembra possibile ravvisare qualche eco della pittura del Frigimelica. Sempre a Valzella sorge la chiesina di san Liberale che, archivisticamente, sembrerebbe collegabile ad una preesistente edicola viatoria (rammentata nel 1719).



## TIGNES - Chiesa parrocchiale di San Martino

Il primitivo edificio, probabilmente del XV secolo, viene archivisticamente menzionato nel 1517 a proposito di parecchi beni fondiari di sua pertinenza che ne garantiscono così la manutenzione.

In un inventario del 4 giugno 1543 risulta consacrato. Il diario di Visita pastorale del 1598 ci descrive la chiesa col presbiterio e l'aula ornati da affreschi, in possesso di un'antica croce, al posto della pala, sopra l'altare.

Nel 1601 – a causa della vetustà e dell'insufficiente capienza – viene riedificata; i documenti vescovili del 1609 ci descrivono quindi un luogo di culto funzionale, arricchito da un altare con un elegante dossale lapideo includente la pala in pittura, munito di campanile e di cimitero sul sagrato, accuratamente perimetrato da mura.

Le inedite fonti manoscritte del 1701 fanno intravedere un luogo di culto ben tenuto e curato anche sotto l'aspetto artistico; in questo senso nel 1719 si espone alla venerazione dei fedeli un pregevole crocifisso.

Il primo pontefice bellunese Gregorio XVI, nel 1832, concede particolari indulgenze a quei fedeli che – a determinate condizioni - visiteranno la chiesa nella ricorrenza liturgica di san Martino vescovo di Tours.

Danneggiata dai sismi del 1873 e soprattutto da quello del 1936 ma prontamente riparata, il 6 aprile 1960 viene eretta in parrocchiale.

Sul versante delle testimonianze artistiche va indicata la pala risalente, appunto, ad una data prossima al 1609.

L'ignoto autore – suggestionato anche dai ricordi del feltrino Pietro de Marescalchi e legato a sorpassati schemi compositivi - raffigura la *Madonna con il Bimbo* assisi su di un alto trono tra san Martino con le insegne vescovili e sant'Antonio abate recante il fuoco in mano.

L'opera godibile nell'intonazione cromatica, grazie al recente restauro, appare stilisticamente identica a quelle delle parrocchiali di Gosaldo e di Cencenighe.

## SITRAN - Chiesa parrocchiale di Sant'Andrea

Soffermandoci brevemente sulle più rappresentative tappe storiche del tempio conviene partire da un periodo ben antecedente al 1526, quando in loco è documentato un piccolo e modesto edificio cultuale che nel 1598 i testi d'archivio definiscono “antichissimo”.

Divenuto del tutto insufficiente ad accogliere i fedeli del villaggio, nel 1609 viene riedificato e nel 1637 – dopo essere stato opportunamente arredato – è solennemente benedetto. I diari delle Visite pastorali descrivono infatti la chiesa come adeguata nelle capienza e di nulla carente. Giudizio positivo sostanzialmente ripetuto per buona parte del Settecento. Nel 1860, di fronte all'aumento della popolazione, la Fabbriciera definisce il progetto di innalzare una struttura più grande; traguardo raggiunto con la successiva benedizione del 1872 che suggella la fine dei lavori.

### EMERGENZE ARTISTICHE

L'opera di maggior interesse è sicuramente individuabile nel dipinto rappresentante l'*Ultima Cena*, restaurato nel 1999 ed esposto sulla parete di destra del presbiterio.

La tela di Francesco Frigimelica “il Vecchio”, ricordata nei protocolli vescovili a partire dal 1637, si configura come un lavoro di mirevole finitezza, di cristallino nitore sul versante comunicativo e di delicata cromia che esalta l'intima poesia aleggiante nella composizione.

Quest'ultima è accresciuta poi dai minuti particolari di dimessa quotidianità che affabilmente coinvolgono l'osservatore nel celebre episodio neotestamentario (si osservi, ad esempio, il vivido ritratto del servo a mezzobusto in primo piano oppure la brocca, in ceramica decorata, poggiata sul pavimento).

Dettagli atti a svelare l'attenzione dell'artista verso il genere della “natura morta” e della “natura in posa”, assai divulgato dalla coeva pittura fiamminga e olandese.

Nel territorio parrocchiale di Sitran è compresa la frazione di Bastia con la chiesa del Santissimo Redentore.

L'edificio innalzato a partire dal 1812 su iniziativa della nobile famiglia Gera che in loco possedeva beni fondiari, non è solo dovuto ad un atto di fede e di “visibilità” sociale dei fondatori ma anche al loro desiderio di venire così incontro ai bisogni spirituali degli abitanti locali.

Arredata e convenientemente mantenuta, le sue strutture conoscono, però, gli sconvolgimenti del terremoto del 1873 che lentamente vengono riparati.

Il primo conflitto mondiale arreca nuovi danni poi sanati dall'interesse fattivo dei frazionisti uniti al parroco; nel 1924, infatti, si inaugurano i restauri con la restituzione del tempio al culto. Da anni ormai i discendenti dei fondatori hanno rallentato il proprio interesse per la chiesa che, nel 1925, con un atto di munificenza donano alla diocesi.

Il luogo del culto, nel corso del Novecento, attraversa un'epoca tormentata: è soggetto alla veemenza del sisma del 1936, alle vicissitudini della seconda guerra mondiale e all'alluvione del 1966.

Da tali eventi la chiesa risorge, in forme decorose e con spazi funzionali, soprattutto grazie all'affezione e all'unione di forze e intenti dei fedeli del luogo.

Un significativo episodio della pittura ottocentesca ad affresco in Alpago è costituito da quanto oggi rimane nella chiesa, cioè i dipinti commissionati nel 1844 dal nobile Bartolomeo Gera al celebre artista Giovanni De Min.

“De Min divide lo spazio della calotta absidale in cinque settori trapezoidali con la Madonna del Rosario al centro, affiancata dalle sei sante, riconoscibili dal loro specifico attributo iconografico [...]. Ai lati del trono la poco nota santa Laura esibisce la palma del martirio e santa Augusta la ruota dentata, strumento del suo supplizio. Gli abiti regali di santa Giovanna ci permettono di identificare in lei la figlia del re di Francia Luigi XI [...]. Negli altri spazi trovano posto sant'Anna con Maria Bambina; santa Caterina da Siena, che veste l'abito domenicano, regge la croce ed ha il capo cinto della corona di spine, in riferimento all'episodio che la vedeva scegliere dalle mani di Cristo questa corona, rifiutandone una d'oro” (E. Rollandini, 2007, p. 57).

Nel territorio parrocchiale di Sitran è, infine, compresa la chiesa di san Paolo a La Secca.

## SANTA CROCE DEL LAGO



La prima, antichissima, chiesa dedicata alla Santa Croce (intitolazione che ci riconduce ad un'origine altomedioevale) è documentata materialmente dai numerosi frammenti scultorei ad intreccio vimineo attualmente murati sopra la porta maggiore, dalla letteratura specialistica riferiti attorno ai secoli IX e X (figg. 60-61).

Un altro rilevante documento di scultura, visibile al lato del portale esterno, è costituito dall'altorilievo dell' *Orazione di Cristo nell'orto del Gethsemani*, eseguito al fine di commemorare il senatore di Norimberga Paulus Imhoff, qui deceduto nel 1478.

Opera di dignitosa concezione e fattura che viene riferita all'apprezzata bottega di Pietro Lombardo.

All'interno la pala seicentesca dell'altar maggiore con la *Deposizione dalla croce e santi*, attesta quanto fosse stata feconda l'attività esplicitata anche in loco dalla bottega di Francesco Frigimelica "il Vecchio".

Sull'altare laterale di destra il dipinto del bellunese Girolamo Moech (1792-1857) – lavoro di carattere squisitamente devozionale e d'interesse unicamente decorativo - certifica l'ampia diffusione del culto della martire romana Filomena il cui corpo venne rinvenuto nel 1805 nel cimitero romano di Priscilla.

La santa fu subito particolarmente invocata da quanti svolgevano attività legate ai corsi d'acqua perché – secondo i testi agiografici – finì annegata nel Tevere, legata ad una pesante ancora.



## **CADOLA - Chiesa parrocchiale arcipretale di santa Maria del Rosario**

Sebbene la primitiva fondazione chiesastica pievanale risalga anteriormente al Mille, nulla però conosciamo con sicurezza del tempio sino al 1340, anno in cui questo viene ricordato a proposito dell'attività svolta dalla locale Confraternita dei Battuti.

Nel diario della Visita pastorale compiuta nel 1553 dal vescovo Giulio Contarini, oltre all'accento dell'esistenza di paramenti e di pregevole vasellame liturgico, si parla anche del fonte lustrale riferendosi con ogni probabilità a quello antichissimo del quale abbiamo testimonianze negli scritti dello storico Francesco Pellegrini (1884).

Egli infatti ricorda alcuni resti di un sorta di vasca, che “ci richiamava in mente quegli antichi battisteri dei tempi nei quali si usava nella chiesa di battezzare per immersione”.

Attestazione significativa perché depone chiaramente in favore di una datazione altomedioevale della matrice.

Dal 1570 l'edificio, divenuto ormai insufficiente per la popolazione in continua crescita, è costante oggetto di impegnativi lavori di ampliamento strutturale e di rinnovamento degli arredi e delle suppellettili che si vogliono sempre più raffinate in modo quasi da ribadire anche visivamente la deferenza rivolta al sacro culto. All'interno del tempio, secondo un preciso calendario, si riuniscono i numerosi membri (uomini e donne) della Confraternita dei Battuti (o della Madonna) i quali – attraverso questa partecipata forma di socializzazione – tendono all'individuale miglioramento della vita cristiana e nel contempo esplicano multiformi attività caritative, talvolta di elevato valore umanitario.

Attorno al 1577, nel contesto delle accennate opere di ristrutturazione, viene elevato anche il dossale lapideo dell'altare maggiore destinato ad alloggiare nel 1581 la pala di Cesare Vecellio giunta sino a noi.

Nel 1594 dopo anni di impegnativi lavori che determinano una nuova struttura chiesastica, tanto da poterla legittimamente definire come “seconda pievanale”, viene solennemente consacrata con il concorso di tutte le genti gravitanti nel comprensorio ecclesiastico di Cadola. Nei documenti dell'Archivio vescovile a Belluno la si descrive come “ampia” e opportunamente rifinita in ogni suo dettaglio: l'altare maggiore – innalzato di tre gradini rispetto al piano di calpestio – è impreziosito dall'artistica pala di Cesare Vecellio, quello minore possiede un mirevole dossale ligneo intagliato e dorato contenente un dipinto raffigurante la Madonna nel simbolico atto di estendere il suo regale patronato sui confratelli Battuti, raffigurati adunati ai suoi piedi sotto il suo protettivo mantello.

Le pareti sono affrescate con le immagini dei santi ai quali sono intitolate le chiese filiali; il pavimento si presenta coperto da un parato di quadri di pietra accuratamente rifiniti, i sedili per i fedeli sono fissati lungo le mura perimetrali dell'aula, il nuovo fonte battesimale in pietra è ubicato vicino all'ingresso maggiore, la torre campanaria – architettonicamente separata dalla chiesa – sorregge due campane.

Un terzo altare minore data al 1640, quando viene canonicamente approvata la fondazione della Confraternita del Rosario; nel suo dossale è inserita la pala di Francesco Frigimelica “il Vecchio”, tuttora esistente, che raffigura appunto la Vergine tra i santi Domenico e Caterina. L'esistenza di un ulteriore altare minore, denominato di sant'Antonio da Padova, si apprende dal diario di Visita pastorale del 1701 e anche in questo caso fortunatamente è giunta sino a noi la pala che rappresenta il celebre taumaturgo attorniato da altri santi.

Nel corso del Settecento si registra un forte incremento di qualificati manufatti d'argento di destinazione strettamente liturgica e di paramenti confezionati con stoffe di pregio.

Ma gli sconvolgimenti di età napoleonica con l'incameramento dei beni delle confraternite, di quelli ecclesiastici che garantivano la costante manutenzione degli edifici di culto, con la spoliatura degli argenti ecc. decretano l'inarrestabile decadenza dell'antica chiesa matrice.

Infatti, nonostante la buona volontà dei massari e l'affezione sincera dei fedeli, a causa della penuria di mezzi economici si effettuano solo pochi e rari interventi di manutenzione che non sono certamente sufficienti a frenare la pericolosa fatiscenza strutturale.

Attraverso tale precaria situazione si giunge al 1858 quando il vetusto luogo di culto viene raso al suolo con l'obiettivo di innalzare una moderna, adeguata e capiente chiesa matrice (cioè la terza, l'attuale). Il progetto che si vuole di elevato impatto architettonico e simbolico, è affidato all'illustre Giuseppe Segusini, celebre operatore dell'epoca assai richiesto nell'intera provincia di Belluno.

L'impegnativa realizzazione prende avvio nella primavera del 1863 e si conclude nel dicembre del 1866 quando, tra l'esultanza di tutte le genti della pieve, l'imponente complesso dalle nobili linee architettoniche d'ispirazione neoclassica viene benedetto e aperto al culto.

Agli storici arredi della chiesa precedente si assommano progressivamente altri significativi documenti d'arte: la statua della Madonna del Rosario (1872) di Valentino Panciera Besarel, le statue posizionate ai lati dell'altar maggiore (1928) di Antonio Mussner, le tele con il Battesimo di Cristo e l'Ultima Cena (1940) di Luigi Vardanega, le formelle istoriate dell'ingresso maggiore (1944) di Valentina Riva, gli affreschi dell'abside e del presbiterio (1946) di Guido Cadorin.

Al 1977 risale, infine, la lapide eseguita dallo scultore Franco Fiabane che rammenta il cinquantesimo della consacrazione.

## EMERGENZE ARTISTICHE

Nella nicchia del primo altare minore di sinistra, entro un padiglione glorificante di sommessa eleganza esecutiva, è posizionata la statua della *Madonna del Rosario reggente il Bimbo* scolpita nel 1872 dall'artista Valentino Panciera Besarel (1829-1902), nato ad Astragal di Zoldo. L'opera, commissionata per il volere e le oblazioni delle donne della parrocchia, appartiene alla maturità del maestro e spicca per il rigore progettuale associato ad una controllata fluidità di modellato, evidenziante pacati effetti chiaroscurali che accentuano la sensibile delicatezza dei tratti dei volti.

Sul secondo altare minore una tela (1630) dipinta da ignoto esecutore suggestionato dall'arte dei Bassani visualizza, non senza un appiglio di enfasi teatrale, il *Martirio del diacono Lorenzo* mentre in primissimo piano – in allusivo parallelismo – si evidenziano le immagini dei santi antipestiferali Sebastiano e Rocco (con il cane ai suoi piedi).

Nell'alzata dell'altar maggiore è incastonata una gemma pittorica datata 1581 e firmata da Cesare Vecellio (1521-1601). La figura della Vergine di finezza adamantina, con il Bimbo ritto sulle sue ginocchia, domina compuntamente la scena dall'alto trono marmoreo che si staglia sul fondale con netto impatto architettonico-decorativo. Sugli scalini ricoperti da un tappeto rabescato, su cui poggia una corsia di tessuto fremente di brividi d'oro, due accattivanti angioletti sono intenti a suonare i loro strumenti. Ai lati della scalinata si stagliano i santi Giovanni Battista – parzialmente ricoperto da rudi vestimenti ed effigiato nell'allusivo atto di additare il piccolo Gesù – e Girolamo intento in ascetica lettura. La pala retta da uno schema iconografico ben consolidato fin dal

Quattrocento, appare equilibrata nella composizione ed originale nella partitura cromatica essenzialmente giocata su di una tavolozza dai toni vividi valorizzati da una luce irreale. La mirevole opera se da un lato ribadisce la sostanziale adesione di Cesare alla tradizione tizianesca, dall'altro rivela una sensibile inclinazione verso l'irrequieta cultura manieristica filtrata attraverso il repertorio dello Schiavone o del Marascalchi.

Cesare, da tali autori, nella realtà non desume estese citazioni dirette ma rimane piuttosto affascinato dalla componente manierista della loro cultura che tenta di decifrare e reinterpretare con la personalissima sensibilità coloristica e la pennellata mobilissima, vibrante di raffinate sottigliezze.

L'area del presbiterio documenta inoltre un episodio di indubbio spessore pittorico del Novecento, unico nel contesto territoriale della provincia di Belluno. Infatti sulle pareti del catino absidale e nella cupola si dispiegano gli affreschi di Guido Cadorin (1946), maestro ben noto nel panorama artistico nazionale, docente per trentacinque anni presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e autore qualificato di opere eseguite anche per istituzioni pubbliche.

L'esteso ciclo pittorico – che comprende anche la *Pietà* affrescata all'esterno sopra l'ingresso principale – è stato fermamente voluto dall'arciprete Giacomo Viezzer allo scopo di rivalorizzare il tempio dopo la tragedia del secondo conflitto mondiale. Il tema figurativo si incentra sulla glorificazione della Madonna al patrocinio della quale si attribuiva “la salvezza dalle rovine della guerra”, come lo stesso parroco afferma (1979).

Sulla parete absidale – ai lati dell'alzata – Cadorin visualizza l'*Annunciazione*, a sinistra del coro la *Natività*, di fronte la *Crocifissione* mentre nel catino absidale campeggia l'*Immacolata* tra i pontefici Pio IX e Pio XII (il primo, nel 1854, proclamò solennemente il dogma dell'Immacolata Concezione di Maria e il secondo, nel 1950, quello della gloriosa Assunzione in cielo in anima e corpo).

Nei pennacchi si distinguono *profeti dell'Antico Testamento* e, al centro della cupola, domina la fulgida *Assunzione*.

Sulla parete di destra dell'aula attrae una tela figurativamente molto sviluppata in orizzontale, contenuta entro una cornice esuberante di intagli risalente alla seconda metà del Seicento.

Il dipinto, documentato dalle fonti archivistiche almeno dal 1609, appare fascinoso nell'immediatezza e nelle caratteristiche narrative.

La regale immagine della Madonna, patrona dell'antica Confraternita dei Battuti, costituisce con netto rilievo il cardine tematico attorno al quale si esplica la fitta teoria dei confratelli biancovestiti variamente atteggiati, coinvolgenti per le tipicizzazioni fisionomiche (alcuni si possono infatti ritenere degli autentici ritratti). L'opera sinora ritenuta di Francesco Frigimelica “il Vecchio”, alla luce di recenti considerazioni stilistiche, va probabilmente assegnata alla bottega dell'infaticabile artista.

La stessa riflessione e la necessità di rivedere l'attribuzione del passato si impongono anche per l'altra grande tela della Madonna dei Battuti (sempre sulla medesima parete); lavoro di indubbio impegno, di solido impianto pittorico e di sommessa emotività devozionale che svela collegamenti con il Frigimelica ma anche forti richiami alla cultura vecelliana (specialmente a Cesare Vecellio).

Decise varianti stilistiche si colgono nella loro evidenza considerando anche la pala (parete di destra) della *Vergine del Rosario*, in questo caso autografa del Frigimelica.

Secondo l'efficace partitura impaginativa, il testo figurativo tende ad incentivare la devozione del rosario proposta dalla Vergine a san Domenico di Guzman e dal Bambino a santa Caterina da Siena, cioè i tradizionali artefici della pia pratica.

In questo contesto il rosario viene allusivamente messo in relazione con i suffragi per le Anime del Purgatorio – che in attesa della perfetta purificazione – attendono nel fuoco le preghiere dei viventi.

## **SOCCHER - Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo**

Il piccolo tempio intitolato ai due apostoli è di antica fondazione sebbene le prime attestazioni storiche sin qui reperite risalgano al 1526, quando si redige l'inventario dei beni dotali posseduti in comunione con la cappella di san Giorgio, distrutta dal terremoto del 1873, collegata al contesto architettonico del castello di Soccher.

La prima, sommaria, descrizione della chiesuola data al 1553: di modestissima struttura, piuttosto bassa, consacrata (indice di antichità), possiede il campanilino e di notte viene illuminata per interessamento dei signori Pierobon i quali gestiscono i proventi dei pochi beni fondiari.

Negli attestati dell'Archivio vescovile di Belluno, sotto la data 1598, si ribadisce l'antichità del luogo di culto, la sua scarsa capienza e l'esistenza di una pala esposta sull'unico altare (raffigurante la Vergine tra i santi Rocco e Sebastiano).

Nel 1609 il vescovo Lollino, prendendo atto della limitata funzionalità dell'edificio, esorta a rinnovarlo radicalmente in forma e misure più idonee ad accogliere i fedeli del villaggio.

Attorno al 1627, a causa della penuria dei mezzi economici, si può eseguire solo qualche piccolo lavoro che, comunque, non modifica l'incombente vetustà né colma le carenze indicate. Attorno al 1637 risale l'inaugurazione della nuova pala dell'altare (cioè dell'attuale), donata dai generosi giuspatroni Pierobon in sostituzione dell'originaria, totalmente deperita da risultare inidonea al sacro luogo.

Gli auspicati rinnovamenti, però, non hanno ancora avuto alcun avvio; non bastano infatti gli esigui proventi dotali né la buona volontà dei devoti che di ben poco dispongono.

Bisogna giungere al 1663 per avere finalmente testimonianza documentaria di una chiesa rinnovata, ingrandita, sebbene ancora non totalmente ricostruita ma impreziosita da un dossale scolpito inscrivente la pala.

Nel 1719 Domenico Pierobon, tramite legato testamentario, dona alla chiesa un campo; quasi un ventennio dopo – sempre grazie alla generosità dei signori Pierobon – viene innalzata la sacrestia sul cui architrave sono ricordati gli autori del munifico gesto.

A tale famiglia che sempre si interessa dei restauri e delle necessità, per tutto l'Ottocento, viene riconosciuto il giuspatronato.

Lesionata dal sisma del 1873 diviene oggetto di interventi e di migliorie anche per il concorso manuale degli abitanti del luogo.

Sul campanile nel 1964 sono issate tre nuove campane dedicate a san Giorgio (in ricordo del "gemellaggio" dotale per secoli condiviso con la chiesina castellana intitolata al santo cavaliere), agli apostoli Filippo e Giacomo e all'Immacolata.

Altri restauri si susseguono nei tempi anche grazie al fattivo intervento e alla buona volontà degli abitanti oriundi del paese.

### EMERGENZE ARTISTICHE

Sull'altar maggiore, nell'originaria alzata seicentesca di apprezzabile qualità esecutiva, si ammira la *pala* documentatamente riferibile ad un periodo a ridosso del 1637. L'organizzazione compositiva della tela poggia sul tradizionale schema triangolare il cui vertice è occupato dalla Madonna assisa sulle nubi attorno alla quale si assiepa la luminosa gloria angelica; nella zona

inferiore trovano posto i santi (da sinistra: Carlo Borromeo, Giovanni Battista, Filippo e Giacomo) e l'offerente Pierobon con i due bambini devotamente atteggiati e puntualmente vestiti secondo l'indirizzo della moda di primo Seicento. Davvero di godibile finezza esecutiva e cromatica appare il terso branetto paesaggistico, atto a suggerire un'illusoria spazialità di fondale, reso con minuzia miniaturistica denunciante una conoscenza della pittura fiamminga da parte del Frigimelica, forse mediata attraverso la circolazione delle incisioni. La paletta – per mezzo dell'intelligibile partitura figurativa, la vigilata modulazione della tastiera cromatica e la penetrante immediatezza comunicativa intessuta da un senso di confidenza spirituale - in qualche modo si può ritenere esemplare nel contesto della produzione del Frigimelica.

L'altare minore di sinistra merita un cenno di attenzione in quanto è tutto ciò che rimane della chiesuola di sant'Osvaldo, edificata attorno al 1660 vicino al torrente Rai e demolita da una violenta piena del medesimo nel 1852, quando ormai era praticamente ridotta ad uno stato fatiscente.

Il dossale, invaso da una fitta decorazione ad intaglio e scultura che accresce il senso di sovrabbondante ricchezza, custodisce la statua lignea policromata di sant'Osvaldo re di Nuthumbria al quale nel Seicento si tributava un particolare culto in quanto ritenuto un taumaturgo antipestilenziale assieme ai santi Sebastiano e Rocco. L'arredo, per le caratteristiche strutturali e per il ricorso ad un tipo di repertorio ornamentale così insistito, va assegnato alla seconda metà del secolo XVII e culturalmente pare riconducibile a seguaci altariisti degli Auregne, per quanto non manchino anche alcune suggestioni riferibili all'arte degli altariisti Ghirlanduzzi da Ceneda.

Sul soffitto dell'aula spicca un *affresco* nel quale la Madonna, assisa su di una sorta di trono di ispirazione classica, poggia confidenzialmente il braccio sulle spalle di san Filippo in segno di familiare protezione e confidenza, mentre il severo san Giacomo guarda l'Infante raffigurato in atteggiamento allocutorio. La composizione, pur non ripetendo fedelmente alcun lavoro di Giovanni De Min (1786-1859), denuncia inconfutabili ascendenze deminiane anche nella scelta e nell'uso della risaltante cromia. Sebbene l'opera sia stata oggetto di ritocchi nel passato i più recenti studi la accomunerebbero alla produzione certa del bellunese Giovanni Feltrin (1824-1863) che, per un certo periodo di tempo, coadiuverà il De Min nelle vaste imprese pittoriche a Conegliano, a Pove del Grappa, nella parrocchiale friulana di Codroipo ecc.

Le altre chiese filiali di Cadola sono: S. Sebastiano di Lizzona le cui prime notizie datano al 1577, S. Michele arcangelo di Lastreghe (custodisce la pala d'altare cinquecentesca di anonimo pittore influenzato dalla bottega dei Vecellio), S. Martirio di Casan con il dossale dell'altare di raffinata composizione ed ornamentazione intagliata che rievoca gli stilemi dei Ghirlanduzzi da Ceneda, S. Marco di Arsiè il cui altare nuovamente ricorda l'attività degli accennati altariisti, S. Pietro di Reveane (menzionata documentariamente nel 1526).

Infine si accenna all'oratorio di S. Anna di Canevoi (innalzato nel 1937 al posto di un altro del 1713) e quello della B.V. di Castelmante ai Mazzucchi (costruito nel 1952 e riedificato nel 1978).

## QUANTIN - Chiesa parrocchiale dei Santi Angeli Custodi

Nei primi mesi del 1888 i fedeli di Quantin giungono alla determinazione di edificare una nuova e capiente chiesa in quanto l'antica, intitolata ai santi Matteo e Mattia, non è più in grado di accogliere l'accresciuta popolazione né possiede la necessaria funzionalità dal punto di vista liturgico. Il concorso degli abitanti è corale, generoso e costantemente impegnato a tal punto che il 9 novembre 1889 la chiesa – quasi terminata – viene benedetta con grande soddisfazione dei residenti, come peraltro narrano le cronache dell'epoca.

Attorno agli anni venti del Novecento, nel desiderio di ornare lo spoglio soffitto, il pittore Antonio Pigatti (Colle Umberto/TV, 1874-1925) - artista di un certo prestigio per i lusinghieri risultati riportati in mostre nazionali e all'estero – esegue una grande Esaltazione della Croce (oggi staccata) nel soffitto dell'aula e un piccolo tondo con l'Eterno Padre al centro della volta del presbiterio. Il 12 dicembre 1957 Quantin, dopo secoli di dipendenza storica della matrice di Cadola, viene eretta in parrocchia con il titolo dei Santi Angeli Custodi.

L'antica *pala* proveniente dalla primitiva fondazione chiesastica, attualmente esposta sulla parete di destra del presbiterio, non è giunta sino a noi completa in quanto ridimensionata per motivi imprecisati antecedentemente al 1627.

Infatti l'apostolo Matteo indica allusivamente l'immagine di Maria, già dipinta nel registro superiore, come peraltro attesta la specifica documentazione dell'Archivio diocesano relativo alla Visita pastorale del 1598. San Mattia, impugnante l'alabarda, forma quindi il *pendant* figurativo impostato contro un delicato slargo paesaggistico, ravvivato da annotazioni vegetali vibranti sotto l'azione della luce zenitale. La materia cromatica scintillante, l'accuratissima tecnica e l'impianto monumentale dei due apostoli titolari dell'antico luogo di culto fanno pensare ad un anonimo pittore in possesso di un bagaglio culturale nel quale non paiono mancare anche suggestioni pseudotizianesche e qualche occasionale conoscenza dell'arte manierista diffusa sul territorio dal Marascalchi.

La paletta ottocentesca dell'altare – sicuramente priva di qualche significato artistico – costituisce, comunque, una documentazione iconografica relativa alla fortuna del culto tributato ai santi aquileiesi Ermagora e Fortunato (rappresentati sul lato di sinistra). I due martiri (sec. III) infatti hanno diffuso la fede cristiana nelle regioni del Norico, della Retia, della Pannonia, delle Venezie e dell'Istria.

Sopra la porta laterale a sinistra un *Cristo portacroce*, del seicentesco Francesco



Frigimelica "il Vecchio", irretisce poi l'attenzione del visitatore.

La figura, condotta con l'uso di un'essenziale cromia tanto da essere ridotta quasi ad un monocromo, appare tesa ed affilata, esterna tutta la dimensione drammatica dell'edificante soggetto ed è rischiarata da un lume livido e inquieto.

Il dipinto suggestivo per quel senso di partecipata spiritualità, frutto del rinnovamento teologico e culturale sgorgato dalla Controriforma, si pone cronologicamente a ridosso della metà del XVII secolo, ovvero nel periodo conclusivo dell'attività frigimelichiana.





## COL DI CUGNAN - Chiesa parrocchiale di San Giuseppe sposo della B.V. Maria

La parrocchia, fondata il 24 novembre 1956, inaugura la sua nuova chiesa – concepita con criteri di funzionalità non disgiunti da soluzioni e linee tradizionali (progettisti: A. Alpago Novello e V. Barcelloni Corte) – attraverso la solenne consacrazione del 14 agosto 1972 che concretizza così le aspettative ed il grande impegno profuso dall'intera comunità.

Entrando nel tempio subito all'attenzione del visitatore s'impone il *polittico tardogotico* proveniente dalla scomparsa chiesina di san Floriano di Col.

La tavola dipinta si articola in una teoria di edicole trilobe di inquadramento, ognuna delle quali include una figura: san Giovanni Battista scarmigliato e consunto dalle penitenze, sant'Antonio abate con l'offerente inginocchiato ai suoi piedi che si avvinghia al bastone del taumaturgo nel simbolico atto di esplicitarne la particolare devozione, la Madonna dell'Umiltà (cioè seduta su di un prato fiorito anziché sul consueto trono) effigiata mentre insegna a leggere al Bambino, sant'Andrea reggente la croce e san Gottardo con le insegne vescovili. Le peculiarità stilistiche del polittico – opera significativa sia sotto l'aspetto storico sia per la sua rarità compositiva, almeno a livello territoriale – si addicono ad un anonimo pittore forse locale che, tramite una rustica resa espressiva, ripete moduli tipici di Simon da Cusighe pur reinterpretandoli secondo una sensibilità pienamente gotica.

Il polittico, sebbene con qualche sfumatura cronologica, viene assegnato alla prima metà del Quattrocento.

Contro la parete di sinistra a fianco dell'ingresso si evidenzia un'alzata d'altare, dal sontuoso intaglio che, nonostante sia documentatamente riferita ai primi decenni del Settecento, itera pedissequamente formule compositive della più tipica tradizione seicentesca degli Auregne. Per far posto alla statua moderna dell'Immacolata, dal suo fornice è stata asportata la *pala* attualmente esposta sulla parete di destra della navata.

Il dipinto su tela (collocabile tra il 1745 e il 1754) spetta al bellunese Antonio Bettio (1722-1797) e raffigura la Vergine con il Bimbo sulle nubi, san Floriano simbolicamente intento a spegnere l'incendio, san Giuseppe con un angioletto che regge il caratteristico attributo iconografico dello sposo di Maria (la verga fiorita).

La tela sempre proveniente dal Col, si distingue per la pennellata veloce e stirata, per la scelta di una materia cromatica risaltante e fusa, per le singolari cadenze stilistiche rococò nelle quali si riconoscono libere reinterpretazioni dell'arte di Diziani e di Fontebasso.



## VICH - Chiesa di San Bartolomeo

La primitiva chiesa risale ad un periodo individuabile alla metà del Quattrocento e nel 1570 risulta consacrata e intitolata a sant'Antonio abate.

Dal testo del diario di Visita pastorale del 1598 si attinge la testimonianza che il piccolo luogo di culto è quasi totalmente affrescato mentre nel protocollo del 1641 veniamo informati sulla vetustà della pala per la quale il vescovo Malloni raccomanda una pronta sostituzione con una nuova.

Il terremoto del 1873 sconquassa talmente la struttura da rendere indispensabile l'abbattimento; dalle rovine, nel 1884, i frazionisti riedificano il nuovo tempio non più con l'antico titolo di sant'Antonio bensì con quello dell'apostolo Bartolomeo.

L'unico manufatto che merita davvero l'attenzione del visitatore è costituito dall'antica *pala* dell'altare attualmente ornante quello di sinistra dell'aula.

L'opera, come già accennato, va assegnata ad un periodo a ridosso del 1641 e per evidenti motivazioni di ordine stilistico è stata inserita nel catalogo di Francesco Frigimelica "il Vecchio" (F. Vizzutti, 1999, p. 200).

La concezione e l'articolazione del testo iconografico, senza indugi, rinvia infatti alla più tipica produzione frigimelichiana per il rigoroso nitore figurativo e per l'impiego del tradizionale schema triangolare secondo il quale la Vergine occupa l'eminente posizione sommitale mentre sui lati si stagliano i santi Antonio abate con il fuoco in mano e san Giovanni Battista.

Il pittore anche in questo caso ci attrae con spunti di vivissima cordialità umana intrisi di sommessa poesia nell'autentico ritratto della mamma in primo piano, effigiata in affettuoso parallelismo con il figlioletto, che – tutto compreso nel suo ruolo – ripete il devoto atteggiamento della genitrice committente della tela.

Una conferma della cronologia del dipinto si deduce non solo dalla ricordata indicazione archivistica ma anche da puntuali considerazioni di storia del costume. Infatti il bambino, rivestito da una sorta di giustacuore attillato sopra la camicia del colletto piatto, sembra indossare una particolare foggia di brache mutate dalle "Braghesse alla Sivigliana", così denominate a Venezia a motivo della loro presunta origine spagnola. Tale abbigliamento era in auge proprio nell'indicata cronologia, come peraltro dimostra tanta ritrattistica veneta.

L'arioso fondale paesaggistico, disinvolatamente tratteggiato in punta di pennello con felici esiti grafici, costituisce il consueto inserto frigimelichiano idoneo a catturare l'attenzione del visitatore proprio per la controllata modulazione delle tonalità fredde e la mirata visualizzazione dei dettagli architettonici. Lo squarcio nella profonda prospettiva centrale, sotto lo studiato effetto di una luce quasi livida, pare collocato in una dimensione atemporale e fantastica.

Si auspica uno scientifico intervento di restauro idoneo a restituirci l'originaria modulazione cromatica.

## **LOSEGO - Chiesa di San Lorenzo**

Il piccolo tempio, la cui prima documentazione reperita risale al 1538 in cui si lascia però intendere una fondazione quattrocentesca, custodisce l'originaria tela dell'altare meritevole di essere additata ai visitatori. La *pala*, per la prima volta ricordata nella Visita pastorale del 1598, costituisce il documento storico-artistico di maggior interesse della chiesuola. Secondo un criterio compositivo assai diffuso, in eminente posizione centrale, la Vergine assisa sul trono cortinato regge sulle ginocchia il Bimbo mentre due angioletti glorificanti sono inginocchiati sulle nubi nella parte alta della tela.

A sinistra è raffigurato il titolare san Lorenzo, rivestito dalla dalmatica in damasco purpureo, reggente il turibolo e il ramo di palma alludente alla gloria celeste seguita al suo martirio. A destra s'impone l'ascetico san Giovanni Battista, rivestito da rozze pelli, con l'allusivo agnellino accovacciato ai suoi piedi. Sull'estremità della tela, a mezzo busto, compare il ritratto della nobile committente, meritevole di attenzione per le penetranti caratterizzazioni fisionomiche e per l'intensa introspezione spirituale.

La composizione, dignitosa ed equilibrata sia nell'impianto figurativo sia nelle scelte cromatiche, palesa le fonti culturali alle quali ha attinto il pittore Nicolò de Stefani (Belluno, 1520 c.-1599) al quale l'opera è stata convintamente riferita. Nel dipinto infatti, seppur in modo sfumato, affiorano suggestioni mediate da Paris Bordon e dai Vecellio (segnatamente Francesco e Orazio).

Il dossale ligneo ed il paliotto – oggi molto ridipinti – risalgono ad una cronologia compresa tra il 1634 e il 1637 e in considerazione dell'impianto strutturale, dell'opulenta decorazione che senza sosta invade ogni spazio, dell'apprezzabile qualità dei dettagli scultorei si configurano come qualificati prodotti usciti dalla bottega degli altariisti Auregne. La piena apprezzabilità estetica del manufatto sarà comunque resa possibile solo a seguito di uno scientifico intervento di restauro atto a rimuovere le alteranti colorature.

Le altre chiese filiali di Col di Cugnan sono: S. Tommaso apostolo di Roncan (citata nel 1570 e ampliata nel 1888), S. Silvestro di Cugnan (ricordata nel 1345, custodisce una buona pala di fine Cinquecento).

## **PONTE NELLE ALPI - Chiesa di Santa Caterina**

La prima attestazione archivistica sinora reperita, relativa al luogo di culto, risale al 7 novembre 1370 e riguarda un piccolo lascito testamentario con il quale la testatrice assicura la fornitura di un determinato quantitativo di olio per l'illuminazione notturna. Comunque, al di là di detto documento, la cronologia della chiesa – o almeno della sua prima fondazione – data ad anni ben precedenti. Infatti in una sentenza del 1397 si asserisce chiaramente che nel sacro edificio, secondo un preciso calendario liturgico, viene celebrata la messa fin dai primi tempi del Trecento con il concorso degli abitanti del villaggio. Il luogo riveste, quindi, un deciso rilievo storico-simbolico anche per la singolare ubicazione che lo vede incastonato tra importanti vie di passaggio indirizzate verso la conca dell'Alpago e l'alto Trevigiano da un lato, verso la città di Belluno e la sinistra Piave dall'altro.

Nel diario della Visita pastorale del 1570 si legge che il tempio – elevato sopra uno strapiombo sul fiume Piave – appare molto antico e bisognoso di restauri; si compone di una piccola aula, sopra l'ingresso si erge il campanilino a cavaliere e dispone del proprio cimitero ubicato sul sagrato.

Sempre dai testi curiali, sotto la data 1598, si attinge una sommaria ma importante descrizione che consente – pur a grandi linee – di configurarci l'insieme. Tutte le pareti interne sono affrescate, l'altare possiede l'elegante dossale scolpito, non mancano le principali suppellettili. Ad ogni necessità provvedono i fedeli i quali dimostrano una singolare affezione per il tempio intitolato alla martire Caterina d'Alessandria d'Egitto – vissuta a cavallo tra il III e il IV secolo – che, tra l'altro, è la protettrice di quei lavoratori costretti a ricorrere all'energia dell'acqua. E lungo il periglioso corso del Piave, in quei tempi, non mancavano gli specifici operatori, basti per esempio pensare ai mugnai, ai fabbri e agli zatterieri che dal Cadore facevano fluitare fino a Venezia preziosi carichi di legname.

La positiva immagine globale della chiesa nei citati protocolli è debitrice, comunque, degli articolati interventi documentati nel 1571 nel contesto dei quali viene rinforzata la parete prospiciente il Piave, ricostruita dalle fondamenta l'area presbiteriale e si incarica il celebre pittore Cesare Vecellio di affrescare l'abside e di eseguire alcune tele.

Ulteriori interventi di perfezionamento e migliorie negli arredi risalgono al 1617 mentre nell'anno successivo alcuni antichi brani affrescati dal presbiterio sono erosi e rifatti in quanto, secondo la sensibilità estetica dell'epoca, non armonizzavano più con l'insieme.

Il tempio, anche nei decenni seguenti (1656, 1663 ecc.), risulta sempre sollecitamente custodito e mantenuto: se questo aspetto è da un lato dipeso dalla favorevole situazione economica e all'avveduta gestione degli amministratori (massari), dall'altro va senz'altro attribuito al vivissimo interessamento e alla venerazione tributata dai regolieri alla loro santa. Tale immagine positiva viene puntualmente ribadita anche nei diari delle Visite pastorali di tutto il Settecento.

Restaurato a seguito dei terremoti del 1873 e del 1937, risistemato dopo le tormentate vicende del primo e del secondo conflitto mondiale, nel 1950 e nel 1971 è stato oggetto di estese attenzioni conservative. Anche con il sostegno del fattivo Comitato frazionale, nel 1985, vengono realizzati radicali interventi che hanno poi un seguito tre anni dopo a suggello dei quali sopra l'ingresso principale, in sostituzione della precedente finestrina, viene posto un raffinato oculo in vetro rappresentante una colomba stilizzata – di pregnante forza simbolica – realizzata dall'artista bellunese Franco Fiabane.

## EMERGENZE ARTISTICHE

Il ciclo di affreschi rinvenuto nel 1961 caratterizza soprattutto le pareti dell'aula e, nel contesto territoriale della provincia di Belluno, costituisce senz'altro una rimarchevole testimonianza che pare cronologicamente assegnabile agli esordi del Trecento. Il testo figurativo – frutto dell'intervento di alcuni ignoti frescanti differenti per bagaglio culturale e abilità nell'esplicazione tecnica – rappresenta scene cristologiche (Nascita, Flagellazione, Crocifissione) e solenni immagini di alcuni santi. Per quanto non sia del tutto scontata né semplice una valutazione globale dell'insieme, in alcuni brani è dato riconoscere un entroterra stilistico definito da indubbie finezze grafiche e da sensibili declinazioni luministiche che rinviano ad un filone della pittura affermatasi a Venezia nel XIII secolo nel quale si intrecciano e si fondono suggestivi apporti dell'aristocratica arte propagatasi da Bisanzio verso Creta durante il primo periodo di regno degli imperatori Paleologi.

Il corpus pittorico che si deve, appunto, a maestranze itineranti operose nelle aree provinciali è ancora oggetto di approfondimenti di studio.

La parete di fondo del presbiterio si presenta per la gran parte ricoperta dal dossale dell'altare (documentato nel 1598) che cattura l'attenzione del visitatore per la sobrietà compositiva e per la calibratissima dosatura degli elementi ornamentali. La concezione organizzativa dell'insieme che prevede la nicchia maggiore coronata da una grande valva di conchiglia, quelle minori – nell'intercolumnio – praticamente speculari ma più piccole, le cornici dei timpani sovrastate dalla statua del Risorto, da due vasi ornamentali e da altrettanti angeli si richiama alla più tipica tradizione altaristica del secondo Cinquecento che, grazie alla bottega bellunese di Jacopo Costantini, verrà traghettata sin dentro ai primi decenni del secolo successivo. Infatti il dossale, un tempo reso fulgido dall'oro e alcuni secoli dopo nascosto da una pesante pittura a finto marmo, era stato convintamente assegnato all'attività costantiniana (F. Vizzutti, 1999, p. 264). Il recente restauro, nel restituire all'opera l'originario splendore, ha anche svelato la presenza della firma del maestro vergata sulla specchiatura centrale della predella e la data 1594. Il paliotto, opera di anonimo pittore bellunese di metà Settecento, si configura come un trionfo di elementi rococò assemblati con sensibilità decorativa attorno al cartoccio centrale nel quale l'Incoronazione della Madonna è visualizzata con finezza di intendimenti grafico-cromatici. Entro le due nicchie ricavate rispettivamente nelle fiancate dell'arcata trionfale, rivestite in legno intagliato e scolpito, sono alloggiate le statue di sant'Agata (a sinistra) e di sant'Apollonia. Le sculture documentate a partire dal 1627, nonostante le spesse ricolorature, evidenziano ugualmente una macerata eleganza nello snodarsi della ritmica anatomica percepibile sotto i vestimenti, nelle ricercate cadenze del panneggio e nella resa dei dettagli.

## **POLPET – PONTE NELLE ALPI - Chiesa parrocchiale di Santa Maria nascente**

Il 15 dicembre 1948 il vescovo Girolamo Bortignon, considerata la notevole estensione della parrocchia di Cadola e valutando la non irrilevante distanza dei paesi di Polpet e Ponte nelle Alpi dalla chiesa matrice, firma il decreto di erezione della nuova parrocchia di Polpet-Ponte nelle Alpi. Subito ci si rende conto che l'insufficiente capienza del santuario dell'Addolorata di Vedoja è un insuperabile limite affinché la chiesa divenga parrocchiale. Così, dopo aver dato la precedenza alla costruzione dell'asilo la cui assenza costituiva un disagio per la popolazione in via di incremento demografico, il 28 ottobre 1958 – su progetto dell'architetto Giovanni Cecchetto – si dà inizio ai lavori della nuova parrocchiale. Il 29 novembre 1959 viene inaugurata la spaziosa e funzionale cripta che è via via arredata con molti, pregevoli, manufatti storico-artistici in gran parte provenienti dalle chiese soppresse della parrocchia. L'ambiente, proprio per la presenza di dette opere, si configura quasi come una sorta di cellula museale d'arte sacra legata allo specifico territorio. Il tempio, rifinito in ogni dettaglio, è solennemente consacrato il 19 marzo 1971.

La vasta aula della chiesa, alla quale si accede per una doppia rampa di scale, è adeguatamente illuminata da una teoria di finestre longitudinali e dalla grande vetrata policroma istoriata di Arturo Faganello, autore anche del mosaico a tema mariano nel timpano sopra ai tre ingressi. Il presbiterio, sopraelevato rispetto al piano di calpestio dell'aula, è architettonicamente articolato secondo un criterio di armoniosa essenzialità ed è arredato con altri manufatti del Faganello (Crocifisso dell'abside, tabernacolo) che armonizzano con le stazioni della Via Crucis (Franco Fiabane) e con l'antica suppellettile.

### EMERGENZE ARTISTICHE

La cripta con la sua capacità recettiva è dunque uno spazio silenzioso e confortevole per il raccoglimento ma, grazie all'esposizione di tante opere qui intelligentemente adunate allo scopo di sottrarle ad una probabile dispersione, diviene anche un'occasione privilegiata per conoscere ed apprezzare significative testimonianze d'arte sacra locale.

Tra i vari manufatti meritevoli di segnalazione, pur attenendoci ai limiti di concisione imposti dal presente testo, va senz'altro additata la statua policroma raffigurante sant'Andrea (per molti anni esposta in cripta e di recente trasferita in chiesa). Il simulacro dell'apostolo, proveniente dall'isolata chiesina di sant'Andrea in Monte, è un pezzo di notevolissimo interesse storico annoverabile tra le più antiche ed affascinanti testimonianze della scultura lignea presenti nell'intera provincia di Belluno.

L'immagine, cristallizzata nella ieratica fissità iconica, è caratterizzata dalla ritmica scanditura delle pieghe longitudinali dell'abito talare che si frastagliano ai piedi secondo un andamento pacato e composto. Il volto, dai tratti e dai particolari insistentemente marcati con una determinazione incisiva che suggerisce quasi un forte intendimento grafico, tipologicamente ed espressivamente attiene alla tradizione figurativa gotica per quanto nella misura compositiva e nella cifra stilistica non manchino reminiscenze ancora romaniche. Lo straordinario pezzo, almeno per ora, rimane difficilmente collocabile in ambito locale per la carenza di adeguati confronti. L'opera era stata dubitativamente assegnata al XIV secolo ma il recente restauro che l'ha liberata da reiterate, pesanti, ridipinture fa ipotizzare una retrodatazione tra la fine del Duecento, inizi Trecento.

Presentando le opere lignee seguendo un criterio cronologico, lo sguardo del visitatore senz'altro si sofferma sull'armonioso dossale dell'altare (già appartenente alla scomparsa chiesina di san Nicolò). L'arredo, equilibratissimo nella concezione strutturale e nella sapiente dosatura del repertorio decorativo, spicca per la sottigliezza dell'intaglio degli elementi vegetofloreali della predella, dei gattoni e di tutto il restante testo scultoreo concluso con il timpano. Dette peculiarità, associate a talune valutazioni di tipo comparativo e stilistico, hanno consentito di poter ricondurre l'opera al qualificato *atelier* dell'altarista bellunese Jacopo Costantini, con una possibile datazione attorno al primo ventennio del Seicento.

La statua lignea della *Madonna recante il Bambino* placidamente addormentato sulle ginocchia, posizionata al posto della pala, secondo la tradizione è stata portata dalla Carnia circa tre secoli fa da alcuni uomini del luogo impegnati in lavori stagionali nell'alto Friuli. Il simulacro, subito assai apprezzato, era poi rimasto esposto alla venerazione dei fedeli nella chiesa oggi non più esistente di san Felice. L'opera di garbata fattura, per motivazioni di ordine stilistico ed iconografico, è stata messa in relazione con i modi del reputato scultore Giovanni Martini (Udine, 1470 c. - 1535).

Proseguendo quindi con un rapidissimo esame dei dipinti vale la pena di soffermarsi su alcuni tra quelli attribuiti ad artisti bellunesi. A Nicolò de Stefani (1520 c. - 1599) spetta, infatti, la *pala* già appartenente alla ricordata chiesa di sant'Andrea in Monte. La composizione figurativa imperniata sullo schema triangolare mostra la Vergine reggente il Figlio seduta sull'alto trono mentre alla sinistra, in pieno profilo, è rappresentato l'apostolo Andrea con la grande croce (strumento del suo martirio). Sul lato di destra sant'Antonio abate, accompagnato dal consueto porcellino accovacciato ai suoi piedi quasi fosse un cagnolino domestico, è serenamente immerso in una devota lettura. La tela non dispiega considerevoli qualità inventive perché dipendente da sorpassati schemi iconografici e da povere soluzioni interpretative, tuttavia l'insieme risulta ugualmente grato proprio per quella rustica "parlata" fatta di immediatezza paesana.

Al catalogo di Agostino Ridolfi (1646-1727) appartiene poi la pala (viene dalla chiesa di san Nicolò) – purtroppo irrecuperabilmente abrasa nella parte superiore – con la Sacra Famiglia, sant'Antonio da Padova, san Nicolò e le Anime del Purgatorio. In considerazione della tavolozza schiarita va ricondotta all'estrema attività dell'artista quando egli si dimostra via via più slegato dalla cultura tenebrista.

Ad un allievo del Ridolfi, cioè al bellunese Antonio Lazzarini (1672-1732), si può forse pensare di fronte al nobile e patetico *Ecce Homo* nel quale la disinvolta gestione del registro luministico, fremente di martellanti accensioni improvvise, esterna toccanti accenti di pietà religiosa.

Di schietta ispirazione dizianesca è la tela di anonimo settecentesco con la *Nascita della Vergine*, nella quale l'orchestrazione cromatica e la regia compositiva svelano la personalità di un esecutore in possesso di un adeguato entroterra culturale e di abilità pittorica. Il brano, di genere narrativo intimo e quieto, è infatti per la gran parte informato da toni bassi dialoganti con le luminescenze sgorganti dall'alto, tanto da determinare un contrappunto di piena godibilità.

Al 1802 appartiene, infine, la *pala della Trinità* con i santi Antonio da Padova e Nicolò (proveniente dalla scomparsa chiesina dedicata a quest'ultimo) che una documentazione archivistica assicura appartenere al pittore bellunese Paolo de Filippi detto "Betto" (1755-1830). Egli, felice disegnatore come mostra la sua raccolta grafica del Museo Civico di Belluno, fu soprattutto un grande ammiratore dell'arte di Marco Ricci. La sua produzione si segnala, pertanto, per l'abilità con la quale è riuscito a trasmettere alla scuola locale taluni contenuti dell'arte lagunare settecentesca.



## **POLPET Chiesa di sant'Andrea in Monte**



Il piccolo tempio, eretto sulle pendici del monte Frusseda in un contesto paesaggistico-ambientale di indubbia suggestione in quanto dall'alto dei 740 metri domina l'abitato di Polpet e un significativo tratto della Val Belluna, per la prima volta viene documentato in un testamento del 1362. In un successivo atto testamentario (1371) viene definito "monastero di S. Andrea in Monte".

Stando alla testimonianza dello storico ottocentesco Florio Miari il minuscolo convento annesso alla chiesa "aveva monaci e monache dell'Ordine di S. Benedetto. Fu trasformato in semplice beneficio, e durò così più di un secolo e nell'anno 1578 si assegnarono le sue rendite al Seminario" (1843, p. 79). L'istituzione conventuale mista – allora non estremamente rara – ha perciò un'esistenza abbastanza limitata perché proprio con il '78 si estingue.

Il luogo di culto, a causa della sua singolare ubicazione non facile da raggiungere, viene saltuariamente menzionato nei protocolli delle Visite pastorali; infatti – almeno a quanto consta – solo il vescovo Giovanni Francesco Bembo nel 1701 giunge a Sant'Andrea dopo una faticosa salita. Egli, purtroppo, trova la chiesa deplorabilmente malridotta da un recente incendio, pertanto ordina il riatto e auspica la rivalorizzazione dell'antico edificio con l'abbattimento di un'incongruente struttura addossata ad una parete. Imposizioni adempiute nel 1708. Nonostante tali interventi, tesi a colmare le principali lacune, l'edificio mostra tutta la sua vetustà e il bisogno di più consistenti ed articolati lavori di restauro che si attuano nel 1754. Nella seconda metà del Settecento non si

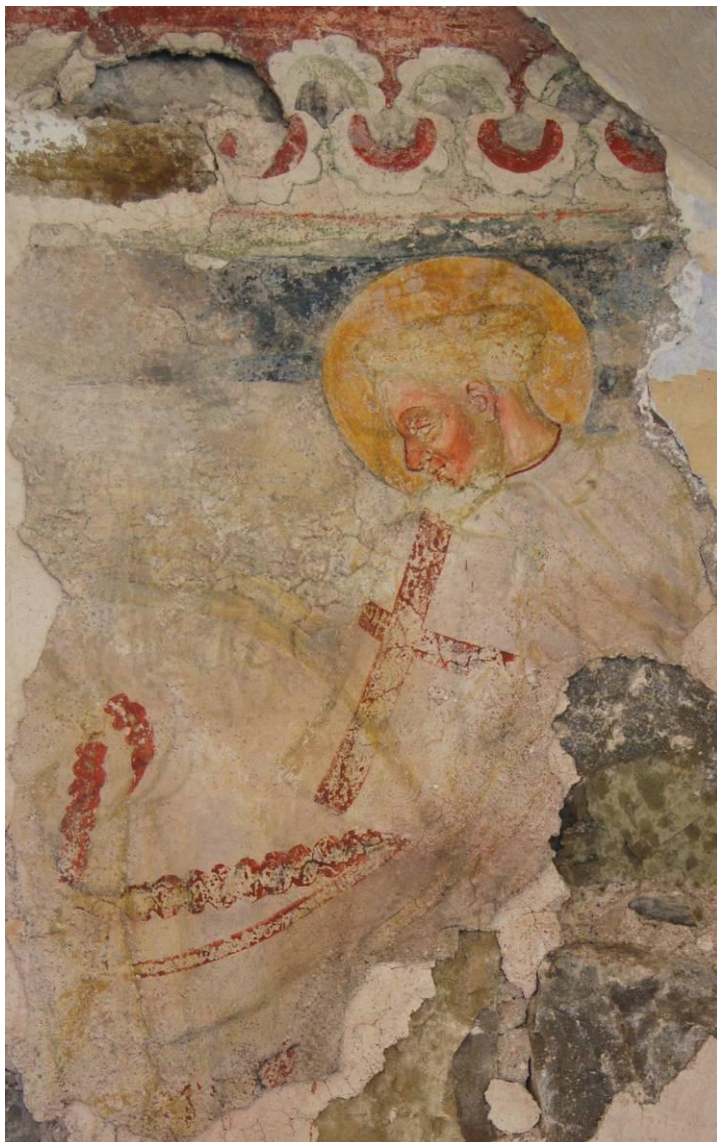


hanno segnalazioni in quanto la chiesuola viene raramente officiata e alcuni fedeli salgono di tanto in tanto fin lassù per devozione.

L'edificio in origine era forse tutto affrescato, come peraltro indicano i superstiti lacerti attualmente di non facile comprensione (provvisoriamente assegnati attorno al 1440 e stilisticamente messi in relazione con un artista già operoso nella chiesa di san Lorenzo a Serravalle).

Altri restauri tesi a strappare lo storico edificio dal degrado, in parte dovuto anche ai deplorabili imbratti di qualche irresponsabile visitatore, si concretizzano nel 1950 e nel 1962; l'ultimo articolato e scientifico intervento data agli anni 1989-1992.

Le tele dipinte e la rarissima statua lignea di sant'Andrea, alle quali è stato dedicato un cenno, sono dignitosamente esposte nella parrocchiale di Polpet-Ponte nelle Alpi. Il tempio, sebbene spoglio dei suoi arredi, può costituire comunque una gratificante tappa, soprattutto per godere della struggente bellezza del paesaggio che si dispiega armonioso verso la Val Belluna e l'Alpago.



## **POLPET-PONTE NELLE ALPI Chiesa dell'Addolorata (detta "Madonna di Vedoja")**

I primi riscontri archivistici relativi ad un modesto oratorio situato in località Vedoja, in un luogo prossimo al letto in cui scorre il Piave, risalgono al 1637. Infatti nel protocollo della Visita pastorale di tale anno si accenna ad un edificio, di dimensioni assai limitate e di povera fattura, contenente un altario sulla cui mensa poggia un'immagine della Madonna addolorata, posta tra due statue lignee di santi.

Nel corso degli anni la chiesuola – di proprietà della famiglia Colle – diviene progressivamente un centro di devozione mariana per i fedeli dei villaggi vicini tanto che, nel 1641, risulta del tutto insufficiente. Al progetto di innalzare un edificio ex novo, di adeguata capienza e di convenienti strutture architettoniche, concorre concretamente il medico Girolamo Colle tramite un consistente lascito testamentario per mezzo del quale dispone anche la celebrazione di una messa quotidiana (1674).



Dal diario della Visita pastorale del 1701 si attingono alcune notizie di carattere descrittivo sul tempio da poco sorto: è caratterizzato dall'elegante soluzione architettonica del soffitto "a volta", lo ingentiliscono quattro snelle colonne posizionate tra l'aula e il presbiterio, il venerato dipinto con l'Addolorata (ora inserito nella pala portante dove appaiono anche le figure dell'Eterno Padre con

le sante Lucia e Apollonia) spicca nel ricco dossale scolpito e dorato. La devozione si radica e si espande sempre più coinvolgendo, in determinate ricorrenze liturgiche, anche devoti provenienti da lontano.

Non molto tempo dopo – siamo nel 1718 – si ripropone urgentemente un problema che negli ultimi anni si era evidentemente presentato in modo pressante. La chiesa era infatti ubicata nei pressi del Piave e l'impeto del fiume, di recente, aveva velocemente eroso tutto il sagrato mettendo in pericolo l'incolumità delle strutture e degli arredi nell'eventualità di una piena più aggressiva. I signori Colle, sull'argomento sensibilizzati dal vescovo e dal pievano di Cadola, decidono pertanto – nella loro veste di giuspatroni – di “rifabbricare la predetta chiesa nelle praterie di Polpet [...] per poter noi colli nostri posterì continuare nella custodia della Chiesa e nel culto della Beata Vergine”. Per il momento, però, la disponibilità dei Colle non si esplicita concretamente e nel maggio 1719, di fronte al minaccioso ingrossarsi del fiume, la miracolosa immagine dell'Addolorata viene necessariamente spostata e condotta nella chiesina di san Nicolò dove rimane esposta in attesa della costruzione di un nuovo tempio.

Sotto l'incalzare delle continue richieste popolari e dell'autorità diocesana, i signori Colle finalmente presentano al vescovo Rota il progetto che viene subito approvato con l'apposito decreto del 14 marzo 1729 tramite il quale s'impone di terminare i lavori nel 1730.

Smantellata la vecchia chiesa e recuperando il materiale riutilizzabile (comprese le quattro colonne poi reimpiegate nel pronao), con il fattivo aiuto dei regolieri che si coinvolgono nelle attività di riedificazione, la struttura viene velocemente portata a compimento. Il tempio mariano dalle accurate linee architettoniche, sorto sul bivio tra la strada che allora portava in Cadore e quella per Polpet, nel 1733 è giudicato idoneo al culto; quindi viene solennemente benedetto e ricollocata la sacra immagine.

La devozione verso la Vergine (che continua ad essere denominata “Addolorata” di Vedoja”) si conserva tenace per tutto l'Ottocento; durante la festività dell' 8 settembre 1889, ad esempio, vi concorrono addirittura cinquemila persone.

La chiesa durante l'impatto del primo conflitto mondiale – nel frattempo era divenuta giuridicamente proprietà della parrocchia di Cadola – subisce gravi danneggiamenti via via sanati soprattutto grazie al generoso concorso dei fedeli. Dal 1948 al '59 funge da parrocchiale alla neonata circoscrizione ecclesiastica di Polpet-Ponte nelle Alpi.

Il tempio è stato oggetto di attenzioni conservative e, da queste, vanno sicuramente ricordati gli estesi interventi del 1998.

### EMERGENZE ARTISTICHE

L'altare ligneo dorato e dipinto, eseguito a ridosso del 1701 per la chiesa allora edificata vicino al Piave, è di essenziale linearità strutturale (di ascendenza ancora seicentesca) e di sobria decorazione.

Il fulcro della pala è determinato dall'immagine della “Madonna di Vedoja”, risalente al 1581 e tradizionalmente attribuita a Cesare Vecellio, inserita entro un'esuberante cornice intagliata. La vicinanza iconografica dell'opera alla produzione dei Vecellio, almeno al primo colpo d'occhio, non lascia dubbi; tuttavia un più attento esame riconduce il piccolo dipinto all'analogo soggetto – di chiara ispirazione tizianesca – forse eseguito da Jacopo Bassano per la chiesa di san Teonisto a

Treviso (ora visibile in detto Museo civico). L'immagine che stilisticamente si configura come una modesta e rigida ripetizione di un modello molto divulgato, però carissima alla devozione locale perché proveniente dall'originario luogo di culto, è inserita nella pala portante coeva al dossale. La tela raffigura l'Eterno Padre recante il globo terracqueo (simbolo della sua signoria su tutto l'universo) assiso in gloria mentre le sante martiri Lucia (a sinistra) e Apollonia (a destra) sono rispettivamente inginocchiate nella zona inferiore. La pala, forse lavoro di un pittore locale dallo scarso entrotterra culturale, assolve al principale scopo di evidenziare onorevolmente l'icona mariana e venne commissionata dai signori Colle come attesta il loro stemma risaltante nella parte bassa del dipinto.

Rispettivamente al centro delle pareti dell'aula, dentro a cornici di stucco, sono esposte due tele con scene bibliche tratte dal Vecchio Testamento. La prima raffigura *Tobiolo e Tobia* (a sinistra), allude alla forza della Fede e alla perseveranza nelle avversità; la seconda, visualizzante l'episodio di *lefe e la figlia*, ribadisce l'importanza dell'adempimento delle promesse già strette tra l'uomo e Dio (figg. 91-92).

I lavori convintamente assegnati dallo scrivente (1999, pp. 240-242) al pittore Agostino Ridolfi (Belluno, 1646-1727), cronologicamente collocabili attorno alla prima metà degli anni settanta, evidenziano la sicura tenuta stilistica e le note tipiche della poetica ridolfiana, peraltro riconoscibili sia nella produzione diffusa sul territorio altoveneto sia in quella del Friuli e della Croazia. La vocazione naturalistico-tenebrista del Ridolfi emerge pienamente nelle vibrazioni e variazioni dei toni e nel serrato dialogo luministico fremente di inquieta spiritualità. Le tele di intensa emotività, palesanti i riferimenti culturali cari all'autore (Antonio Zanchi e Giovanni Battista Langhetti), mostrano il suo graduale avanzamento verso forme narrative più libere ed un interesse per l'intima essenza umana dei personaggi.

Va segnalato, infine, il *Crocifisso* policromato settecentesco collocato sopra l'arpese che si richiama – non senza una sua nobiltà d'intenti – agli elevati prototipi della scultura di Andrea Brustolon e alla produzione della sua bottega.

L'ultima chiesa minore della parrocchia di Polpet-Ponte nelle Alpi è intitolata alla Natività di Nostra Signora a Pian di Vedoja ed è un piccolo edificio innalzato nel 1953.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti manoscritte

ARCHIVIO VESCOVILE DI BELLUNO. *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago vescovo Luigi Lollino 1598*, busta A-II-3-4; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago vescovo Luigi Lollino 1609*, busta A-II-4-10; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago Luigi Lollino 1618*, busta A-II-4-14; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago vescovo Giovanni Dolfin 1627*, busta A-II-5-10; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago vescovo Giovanni Tomaso Malloni 1637*, busta A-II-6-9; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago e alla Pieve di Cadola vescovo Giovanni Tomaso Malloni 1641*, busta A-II-6-12; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago Lamosano Farra d'Alpago vescovo Giulio Berlendis 1656*, busta A-II-7-10; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago Lamosano Cadola Mussolente vescovo Giulio Berlendis 1663*, busta A-II-8-2; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago e Cadola 1670*, busta A-II-8-7; *Visita pastorale alle Pievi d'Alpago e Cadola 1676 vescovo Giulio Berlendis*, busta A-II-9-1; *Visita pastorale a Lavazzo Cadola Alpago vescovo Giovanni Francesco Bembo 1701*, busta A-II-3-2; *Visita pastorale a Lamosano vescovo Giovanni Francesco Bembo 1701*, busta A-II-11-14; *Visita pastorale alla Vicaria d'Alpago vescovo Giovanni Francesco Bembo 1708*, busta A-II-13-6; *Visita pastorale alla Pieve d'Alpago vescovo Giovanni Francesco Bembo 1708*, busta A-II-13-7; *Visita pastorale a Lamosano vescovo Giovanni Francesco Bembo 1708*, busta A-II-13-8; *Visita pastorale Giovanni Francesco Bembo a Farra d'Alpago 1708*, busta A-II-13-9; *Visita pastorale alla Vicaria d'Alpago 1719*, busta A-II-17-2.

### Fonti a stampa

1884

- F. PELLEGRINI, *Notizie sull'antica pieve di Frusseda ora Comune di Ponte nelle Alpi e sulla Parrocchia di Cadola e dei suoi pievani*, Belluno.

1950

- A. PELLIN, *Pievi rurali e arcidiaconali nella vallata del Piave*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XII, 115-116, pp. 58-65.

1974

- P. RUGO, *La scultura altomedioevale delle diocesi di Feltre e Belluno*, Cittadella (PD)

1979

- F. VENDRAMINI, *Le comunità rurali bellunesi nei secoli XV e XVI*, Belluno.

1982

- F. VENDRAMINI, *Annotazioni su alcuni aspetti sociali ed economici del Bellunese nel '600*, in "Dolomiti", V, 1, pp. 11-19.

1984

- M. LUCCO, *Le opere d'arte dell'Alpago*, pp. 171-180, in: *L'Alpago raccontato da Umberto Trame*, con testi di AAVV, Feltre (BL).

1986

- F. TAMIS, *Il culto dei Santi nella Diocesi di Belluno*, Belluno.
- F. VIZZUTTI, *Breve storia della pittura bellunese dal secolo XV al XIX secolo*, Belluno.

1987

- *Tutto l'Alpago in festa per la Madonna del Runal*, in "L'Amico del Popolo", 36, p.7.
- *Tutto l'Alpago il 24 a Irrighe*, in "L'Amico del Popolo", 38, p.7.



- 1989
- G. MIES, *Santi nell'arte fra Piave e Livenza*, Treviso.
- 1990
- G. MIES, *Arte del '700 nel Veneto Orientale*, Pordenone.
  - *Lamosano: compie 200 anni la chiesa di San Lorenzo*, in "L'Amico del Popolo", 23, p. 5.
- 1994
- P. BARATTIN, *Il santuario della Madonna della Salute di Irrighe*, Belluno.
  - M. T., *A proposito della festa per la Madonna del Runal. Tra storia e leggenda*; M. TOLLOT, *Farra: la suggestiva processione della festa per la Madonna del Runal*, in "L'Amico del Popolo", 44, p. 16.
  - *Il santuario di Irrighe in Alpago: una sentita testimonianza di fede*, in "L'Amico del Popolo", 44, p. 16.
- 1995
- V. CANEVE, *Il culto di san Biagio e degli altri santi "guaritori" nella Diocesi di Belluno-Feltre*, in "Dolomiti", XVIII, 5, pp. 7-26.
- 1998
- T. CONTE, *La pittura del Cinquecento in Provincia di Belluno*, Provincia di Belluno, Sesto San Giovanni (MI).
  - G. TOMASI, *La Diocesi di Ceneda*, voll. 2, Vittorio Veneto (TV).
  - F. VIZZUTTI, *Paolo de Filippi: un pittore tra Settecento e Ottocento. Acquisizioni e proposte*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXIX, 305, pp. 265-268.
- 1999
- F. VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola. Documenti di storia e d'arte*, Belluno (con bibliografia precedente).
  - L. BORANGA, *Antonio Lazzarini pittore bellunese del Settecento*, saggio introduttivo di F. Vizzutti, Cittadella (PD).
- 2000
- A. BURLON - L. PONTIN, *Araldica della Provincia di Belluno*, 1, Belluno.
  - L. LEA, *L'antica cappella di S. Apollonia in Farra d'Alpago*, pp. 9-32, in *La chiesa di S. Apollonia in Farra d'Alpago*, Comitato di S. Apollonia, Impresa R. Bardin, Sequals (PN).
- 2001
- L. BORTOLAS – T. CONTE, *Chiesette pedemontane*, Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi, Sommacampagna (VR).
- 2002
- *Placido Fabris (1802-1859). Disegni dalla collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia*, a cura di P. CONTE, con un saggio di M. DE GRASSI, testi e schede di E. ROLLANDINI, Comune di Pieve d'Alpago (BL), Belluno.
  - C. FELICETTI, *Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo*, Trento.
  - M. PISON, *La storia della chiesa di Sant'Andrea in Monte*, pp. 17-42; M. M. DEAN, *Restauro della scultura lignea di Sant'Andrea sec. XIII*, in: *Sant'Andrea in Monte. Storia, immagini, interventi*, a cura del Comitato Frazionale di Polpet, s.l.
  - F. VIZZUTTI, *La chiesa di Plois d'Alpago e il dipinto del Frigimelica*, in *Nozze Cartapatti – De Prà*, Belluno.
- 2003
- M. DE GRASSI, *vocem Bettio Francesco*, p. 646; ID., *vocem De Filippi Paolo*, p. 712, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, Martellago (VE).
- 2004
- S. CLAUT, *scheda 46*, p. 158, in *Floriano. Ponte di arte e di fede tra i popoli d'Europa*, a cura di G. BERGAMINI, A. GERETTI, Milano.
  - G. MAZZORANA, *Arte, estetica e teologia nella Belluno dei secoli XIV, XV e XVI*, pp. 19-25; M. PERALE, *scheda 43*, p. 248; T. FRANCO, *Pittura a Belluno dal tardo Trecento alla prima metà del Quattrocento*, pp. 44-59, in: *A Nord di Venezia*, cat. della mostra a cura di A. M. SPIAZZI, G. GALASSO, R. BERNINI, L. MAJOLI, Milano.
  - F. VIZZUTTI, *Aspetti della pittura del primo Ottocento tra Veneto e Friuli-Venezia Giulia*, pp. 11-27, in *Placido Fabris pittore 1802-1859*, a cura di P. CONTE e E. ROLLANDINI,

testi e schede di M. DE GRASSI, E. ROLLANDINI, F. VIZZUTTI, Provincia di Belluno Editore, Cinisello Balsamo (MI).

2005

- D. MANZATO – R. MENEGHETTI, *I Ghirlanduzzi. Raccolta delle opere di una bottega d'intagliatori cenedesi del Seicento*, Vittorio Veneto (TV).
- M. DE GRASSI, *Appunti sulla scultura barocca nel bellunese*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXXVI, 227, pp. 36-50.

2006

- E. BIANCHI, *vocem Antonio Abate*, pp. 126-131, in *I Santi nella Storia*, 1, Pioltello (MI).
- W. DE MIN, *Viaggiando tra arte e storia nella parrocchia di Pieve d'Alpago*, Pieve d'Alpago (BL).
- B. FORTE, *vocem Cosma e Damiano*, pp. 126-131, in *I Santi nella Storia*, 9, Verona.

2007

- *Prealpi Bellunesi e Trevigiane. Le vie dell'arte. Alla scoperta di un territorio*, testi di T. CONTE, Provincia di Belluno, Crocetta del Montello (TV).
- *La pittura dell'Ottocento nel Bellunese. Itinerari*, a cura di E. ROLLANDINI, Provincia di Belluno, Crocetta del Montello (TV).
- *Non tutti sapevano di questo gioiellino*, in "Vogliamoci bene", Bollettino parrocchiale di Polpet-Ponte nelle Alpi, 2, pp. 5-6.

2008

- COLLAZUOL – D. DAVIÀ, *Pieve d'Alpago. Note di storia*, Rende (CS).
- E. D. F., *Irrighe si prepara per la festa del 24*, in "L'Amico del Popolo", 46, p. 20.
- G. FOSSALUZZA, *Francesco Frigimelica inconsueto e una "variazione sul tema" da Paris Bordon*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXXIX, 337, pp. 89-134.

2009

- M. MAZZA, *scheda A. Brustolon, Calvario, Farra d'Alpago*, pp. 110-114; *A. Brustolon, Crocifisso, Plois*, pp. 119-121, in *Andrea Brustolon e la sua bottega. Itinerari in provincia di Belluno*, a cura di A. M. SPIAZZI e M. MAZZA, Guide Skira, Provincia di Belluno, Milano.
- C. DA ROIT, *La Valle paese della Madòna négra e altri luoghi di culto delle nostre vallate*, Comune di La Valle Agordina, Longarone (BL).

2010

- G. BERGAMINI, *Giovanni Martini intagliatore e pittore*, Parrocchia della SS. Trinità dei Santi Pietro e Paolo di Mortegliano, Gessate (MI).