



Provincia
belluno
dolomiti



FEASR



REGIONE DEL VENETO



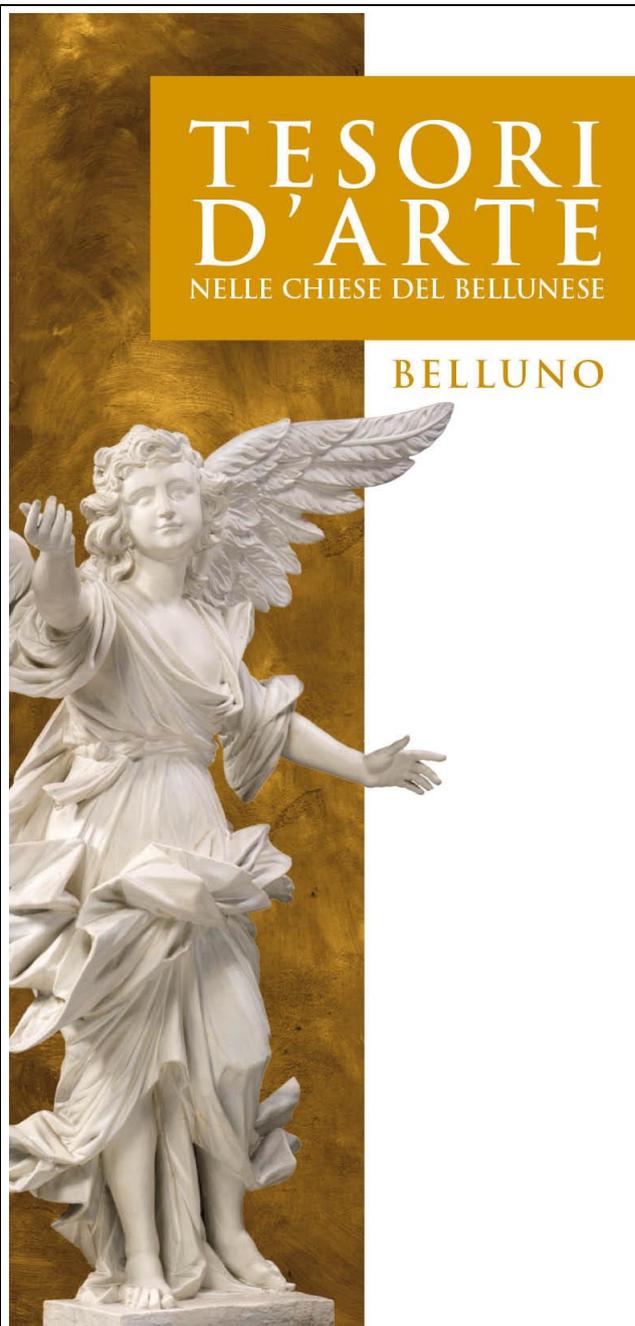
Fondo europeo agricolo per lo sviluppo rurale: l'Europa investe nelle zone rurali

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"**



INDICE

1.	TITOLO DELLO STUDIO/RICERCA	1
2.	MOTIVAZIONE DELLO STUDIO/RICERCA.....	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
	INQUADRAMENTO STORICO – RELIGIOSO	6
	Alle sorgenti della cultura bellunese. libri e biblioteche fra Quattro e Cinquecento (Paolo Pellegrini)	6
	Ecclesiastici bellunesi nella medaglistica rinascimentale (Marco Perale)	14
	San Pietro e il convento (Giacomo Mazzorana)	25
	Belluno e Feltre tra paganesimo e cristianesimo (Luisa Alpago Novello)	31
	Esplorazioni d'archivio: cappelle quattrocentesche perdute (Orietta Ceiner)	39
	TESTI GENERALI DI CARATTERE TECNICO	59
	Dal vero ritratto all'elaborazione iconografica: immagini e culto di San Carlo Borromeo a Belluno (Flavio Vizzutti)	59
	La scoperta di un dipinto su tavola e di un maestro di primo quattrocento: Andrea da Cividale di Belluno (1401- 1482/83).*(Giorgio Fossaluzza)	68
	Una tavola di Andrea da Treviso (Giorgio Fossaluzza, Mariangela Mattia, Gianluca Poldi)	75
	Oreficeria liturgica a Belluno tra tardogotico e rinascimento (Tiziana Conte)	79
	Per Andrea Bellunello scultore (Lucia Sartor)	87
	Per un catalogo dei crocifissi gotici dolorosi in Veneto: il cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Belluno (Elisabetta Francescutti)	102
	Note sulla tecnica esecutiva (Milena Dean)	107
	S. Maria dei Battuti: un recupero dopo quasi due secoli di abbandono e rovina (Cleonica Vecchione)	110
4.2	Le chiese	133
	BELLUNO	136

Basilica Cattedrale	136
Chiesa di San Pietro	149
Chiesa di San Rocco	153
Chiesa di Santa Maria di Loreto	154
Chiesa di Santo Stefano	157
Chiesa di San Biagio	163
BALDENICH	166
Chiesa di San Giovanni Bosco	166
NOGARE'	166
Chiesa di San Giovanni Battista	166
CAVARZANO	168
"Tempio Madonna della strada"	168
CAVARZANO	169
Chiesa dei Santi Quirico e Giulitta (ex parrocchiale)	169
CUSIGHE	173
Chiesa di Sant'Aronne	173
SALA	176
Chiesa di San Matteo	176
PEDESERVA	178
Chiesa di San Liberale	178
SARGNANO	180
Chiesa di San Pietro Apostolo	180
MUSSOI	183
Chiesa di S. Maria Immacolata	183
Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo	184
BOLZANO BELLUNESE	187
Chiesa di San Pietro	187
TISOI	189
Chiesa dei Santi Severo e Brigida	189
ANTOLE	192
Chiesa di Santa Maria Assunta	192
ORZES	194
Chiesa di San Michele Arcangelo	194

BES	195
Chiesa di San Martino	195
SAN GERVASIO	196
Chiesa dei Santi Gervasio E Protasio	196
SALCE	199
Chiesa di San Bartolomeo di Col Di Salce	199
BALDENIGA	202
Chiesa dei Santi Fermo e Rustico	202
4.3 I capitelli	208
Capitelli in Comune di SEDICO	211
Capitelli in Comune di SOSPIROLO	228

1. TITOLO DELLO STUDIO/RICERCA

Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Belluno

2. MOTIVAZIONE DELLO STUDIO/RICERCA

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 della Val Belluna restava, assieme all'area dell'Alpago e di Ponte nelle Alpi, 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.

Per entrare nello specifico dello studio in esame va rilevato che, nell'ormai conosciuto e apprezzato progetto "Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese", che con le sue pubblicazioni ha sollecitato l'interesse dei residenti sul territorio, dei cultori e dei numerosi turisti presenti per una significativa parte dell'anno, si sono considerati in questo contesto gli edifici di culto della città di Belluno e di una parte del circostante territorio.

In particolare, nel testo vengono delineate le articolate vicende storiche e le principali opere che adornano i singoli luoghi di culto. Sono così indicati e analizzati secondo una sicura ottica d'indagine non solo dipinti, affreschi, sculture e altari largamente noti e conosciuti dalla letteratura specialistica, ma anche produzioni di botteghe e di artefici locali emersi nei più recenti studi. In questo senso anche la compulsazione degli archivi compiuta, in particolare il fondo documentario della Curia diocesana, ha dato alcuni apprezzabili esiti che accrescono la scientificità del testo. La copiosa bibliografica di riferimento che, ovviamente, non può tener presente tutti i titoli ma rinvia a quella precedente contemplata negli studi più recenti degni d'attenzione, costituisce ulteriore prova della serietà del metodo d'indagine adottato nella redazione del libretto.

Lo scopo di questo lavoro è innanzitutto quello di avvicinare i diversi fruitori ad un ricco e variegato patrimonio storico-artistico per scoprire e apprezzare i contenuti culturali riflettendo, nel contempo, sulla necessità di una costante attenzione conservativa affinché tanta ricchezza possa essere goduta anche dalle generazioni future. E soprattutto ai giovani e agli studenti viene rivolto l'invito di leggere queste pagine e di visitare, con rispettosa attenzione, le varie chiese per scoprire ed apprezzare i piccoli o grandi tesori che ognuna custodisce.

Pertanto anche il ricco apparato iconografico può divenire un valido ausilio per la riflessione sui contenuti, la memorizzazione e la tutela del patrimonio; aspetto, quest'ultimo, che non è esclusivamente affidato alle note Istituzioni preposte ma coinvolge chiaramente ogni residente e ogni ospite che abbia a cuore la cultura e la sua trasmissione.

Con questo lavoro si auspica di essere riusciti a fornire un affidabile strumento sia per rivisitare i contesti più noti sia per scoprire le numerose chiesine extraurbane, non certo prive di avvincenti attrattive storico-artistiche.

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.

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 e 3 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.

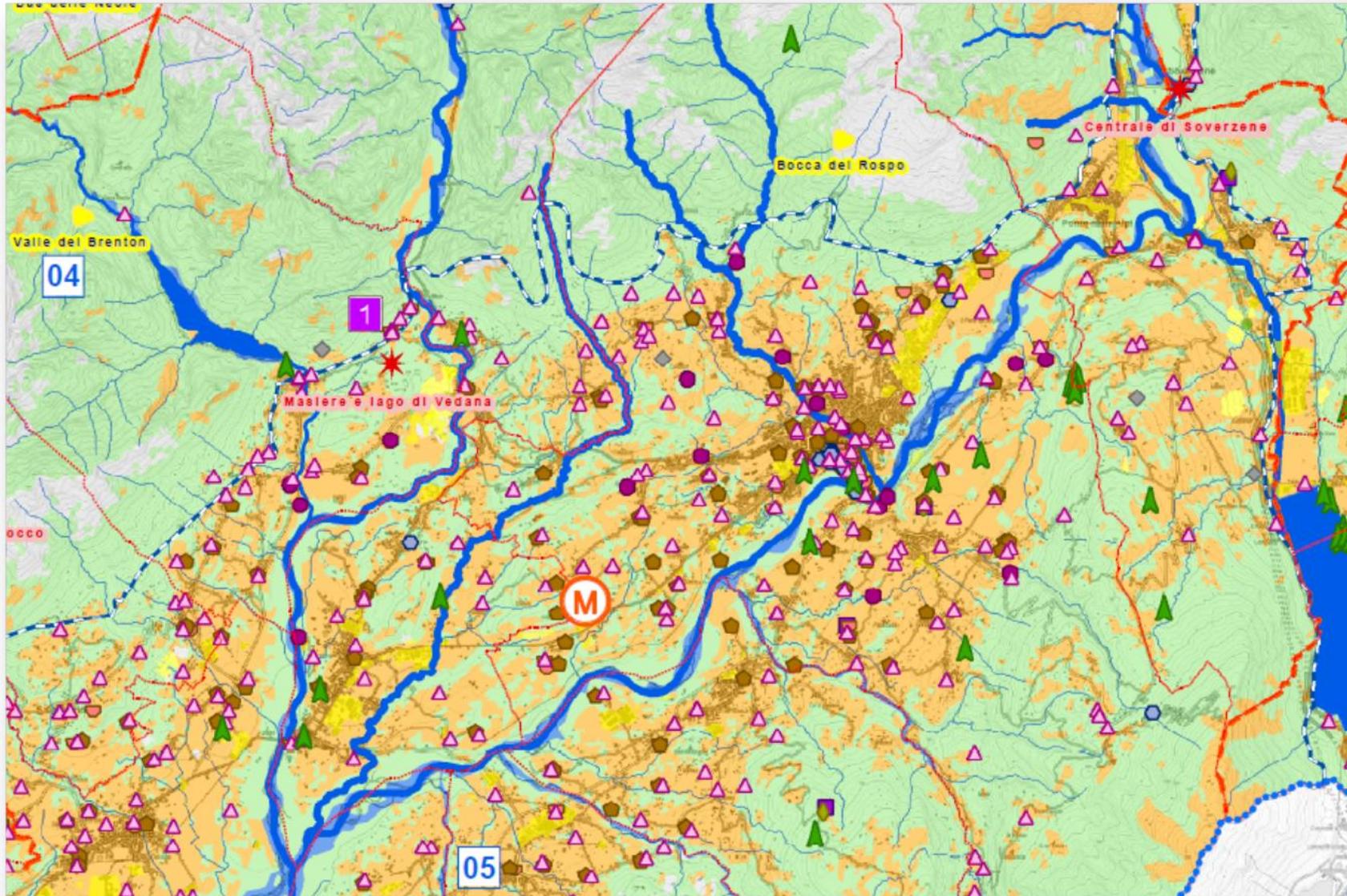
In merito alla fattibilità degli interventi di conservazione dei beni oggetto di studio/ricerca, il tema trova risposta all'interno delle singole parti in cui è suddiviso il lavoro.

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 "Valbelluna e feltrino".

Quasi tutti i manufatti censiti e studiati si trovano in "Ambiti di pregio paesaggistico e paesaggi storici dei versanti vallivi".

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 dei comuni di Belluno, Sedico e Sospirolo.

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
-  Alpago 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'Alpago
-  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 tre 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.

Nel terzo paragrafo vengono presi sinteticamente in esame alcuni capitelli presenti nel paesaggio agrario della Val Belluna.

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

INQUADRAMENTO STORICO – RELIGIOSO

Alle sorgenti della cultura bellunese. libri e biblioteche fra Quattro e Cinquecento (Paolo Pellegrini)

Il destino delle collezioni librerie bellunesi può essere riassunto dalla durissima nota con cui Luigi Alpago-Novello, gigante degli studi storico-eruditi del nostro territorio, apriva le sue *Giunte alla Bibliografia bellunese*.¹

Eccitavo allora il figlio del nostro bibliografo, il prof. Giulio Cesare[*scil.* Buzzati], a procurare una seconda edizione del paziente lavoro paterno, che fosse più completa e nella quale avrebbero potuto incorporarsi anche le aggiunte mie. Ma, ahimè, le mie esortazioni e le speranze di quanti sentono il culto delle patrie memorie furono crudelmente deluse! Dapprima la nefasta invasione del 1917-18 o, per meglio dire, la ignoranza e la barbarie dei tedeschi lurchi devastarono la ricchissima collezione buzzatiana, così come ladrescamente distrussero la mia pur importante raccolta; poi l'immaturo e dolorosa perdita del rimpianto mio amico frustrò l'auspicato progetto.

Come è noto l'Alpago-Novello, a costo di pesantissimi sacrifici, riuscì a riacquistare buona parte della meravigliosa biblioteca allora conservata nella villa di famiglia, a Frontin. Purtroppo in altre

¹ LUIGI ALPAGO-NOVELLO, *Giunte alla Bibliografia bellunese di Augusto Buzzati*, «Miscellanea di storia Veneta edita per cura della R. Deput. di storia patria per le Venezie», s. IV, V (1931), p. 4 (= Belluno, Nuovi Sentieri, 1983).

circostanze il recupero non avvenne o non poté avvenire, cosicché oggi gli studiosi sono costretti a seguire vie diverse per ricomporre le antiche collezioni bellunesi scomparse. Le strade maestre sono due: lo studio della documentazione d'archivio, attraverso il ritrovamento e l'edizione di testamenti che contengano gli inventari di biblioteca; il recupero dei *disiecta membra* tramite i cataloghi di manoscritti o quelli redatti in occasione di vendite all'asta, laddove codici e stampati rechino segni utili a certificarne la provenienza. In tal modo si può pervenire quantomeno alla composizione di uno scaffale virtuale che restituisca un'idea del patrimonio di autori e di letture su cui si avviava la formazione culturale delle classi benestanti cittadine.

La Biblioteca Capitolare di Belluno

Un interessante documento prodotto dalle ricerche archivistiche è senza dubbio l'elenco di libri appartenuti a Leonisio Doglioni, decano del Capitolo della Cattedrale di Belluno. Nel 1415 il Doglioni «nullo timore vel errore ductus, sponte, libere et ex certa sciencia, Dei gracia mente et corpore sanus, [...] dixit et proposuit quod volebat et intendebat et dispositus erat facere et ecce nunc faciebat et facit donationem inter vivos». La donazione *inter vivos* constava di 9 manoscritti della sua biblioteca: oltre a una Bibbia e un breviario, le *Sententiae*, le *Decretali*, l'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, le *Epistulae* di S. Girolamo, lo *Hieronymianus* di Giovanni d'Andrea. Accanto ad essi, poi, alcuni titoli meno tradizionali per la biblioteca di un canonico: i *Mirabilia* di Solino, un manoscritto con le *Historiae* di Paolo Orosio (che includeva anche il *Bellum Troianum* di Ditti Cretese e l'*Historia de excidio Troiae* del cosiddetto Darete Frigio). La donazione sottostava a condizioni precise, e cioè che i codici fossero collocati «in bibliotheca seu libraria de novo edificata in sacristia nova de ecclie Belluni», e con l'accordo che «claudatur et apereretur dicta bibliotheca et libraria vellentibus in ipsis libris legere per deputatum ad hoc ut supra, considerata tamen opinione et fama, habitu et conditione vellentium legere in ipsis libris, ita et taliter quod dicti libri salvi sint».² Qualora le clausole non fossero state rispettate il Decano ordinava che libri passassero subito «loco et ecclie Sancti Petri fratrum minorum civitatis Belluni», ossia presso la biblioteca dei Minori di San Pietro di Belluno, che evidentemente costituiva allora un luogo di conservazione alternativo e adeguato a tale cospicuo patrimonio. E difatti lo scrupoloso Decano si premurava a che nel documento i libri, oltre ad essere puntualmente descritti, riportassero anche l'indicazione del valore: si apprende allora che la Bibbia miniata era stimata ben settanta ducati d'oro, il breviario «pulcrum et bonum» trentadue ducati, i *Mirabilia* di Solino, anch'essi miniati, sette ducati.³ Tre di questi nove pezzi possono ancora essere ammirati presso la Biblioteca Capitolare Lolliniana di Belluno: la Bibbia (ms. 37), che seppur sfigurata dalla asportazione di ben metà delle sue carte conserva ancora i segni dell'antica grandezza, l'Orosio (ms. 42) e le lettere di S. Girolamo (ms. 3). Di più alla Lolliniana approdò un altro pezzo della biblioteca del Decano che, non incluso nella donazione, reca inequivocabili i

² Vd. P. PELLEGRINI, *Per la biblioteca Lolliniana di Belluno: i libri del decano Leonisio Doglioni (1415)*, «Italia medioevale e umanistica», XXXIX (1996), pp. 403-421.

³ Si ricordi che, come riferisce Giovanni De Donà nelle note alla *Cronaca* di Clemente Miari il prezzo di un palazzo signorile era all'epoca di 800 lire, pari circa a 180 ducati. (cito per comodità da C. MIARI, *Cronaca bellunese (1383-1412)*, ristampa a cura di P. A. DOGLIONI dell'edizione del 1873 curata da G. De Donà Belluno, Tarantola libraio, 1976, p. 84 n. 1).

segni della sua mano: l'*Itinerarium* d'Oltremare di Giovanni di Mandeville (ms. 39). Sorte analoga ai libri del Doglioni ebbe forse anche l'attuale ms. n. 5, una miscellanea agiografica contenente fra l'altro le *passiones* dei patroni S. Martino e S. Iohatà: il bel codicetto (o almeno parte di esso) venne terminato il 12 ottobre 1416 dal sacrista Andrea de Castrodardo cui era stato commissionato dal canonico bellunese Girolamo di Foro.⁴

A distanza di una trentina d'anni i documenti d'archivio registrano un altro accrescimento per la Capitolare. Nel 1448 il sacrista della cattedrale di Belluno Domenico da Borgo Piave dettava le sue ultime volontà e stabiliva di lasciare i propri libri alla biblioteca del Capitolo, facendone redigere un inventario e fissando condizioni del tutto simili a quelle già incontrate nella donazione Doglioni. L'inventario registra solo testi di carattere giuridico o religioso: la cosiddetta *Pisanella* (o *Summa de casibus conscientiae* di Bartolomeo da San Concordio), il *Sextus Decretalium*, le *Clementine*, un s. Agostino - legato con la *Pisanella* -, una glossa al libro dei Salmi e le *Vitae Patrum*. In questo caso, purtroppo, nessuno dei manoscritti pare essersi conservato né Lolliniana né altrove.

La Biblioteca dei Minori

L'*instrumentum donationis* del Doglioni ha già fatto intuire come il Convento dei Minori fosse probabilmente da considerarsi la seconda istituzione cittadina quanto a prestigio culturale. In questo caso però i documenti emersi relativi al suo patrimonio librario sono assai meno abbondanti. Le prime notizie di un qualche rilievo riguardano frate Franceschino Sergnano (1340 ca. - 1412), personaggio di indubbio rilievo dell'Ordine tanto da ricoprire, nell'ultima parte della sua vita, la carica di Ministro provinciale. Il Sergnano poté beneficiare dell'amicizia di Giovanni Conversini da Ravenna, dal 1374 al 1379 maestro delle pubbliche scuole cittadine, che molto probabilmente seppe instillare in lui i nuovi fermenti della cultura umanistica. I biografi riferiscono infatti «che in breve tempo si trovò possessore di un buon numero di codici contenenti le opere de' migliori tra i classici». Morto il frate, i libri furono acquistati dai Minori che il 30 giugno 1417 provvidero a redigerne un catalogo, ancora consultabile a fine Settecento nella Sacrestia del Convento ma oggi sfortunatamente scomparso.⁵

Mentre gli sporadici ritorni in patria del celebre grecista fra Urbano Bolzanio sembra non abbiano lasciato tracce rilevanti quanto una sua presunta influenza culturale (e del resto è noto che il Bolzanio trascorse quasi tutta la sua vita lontano da Belluno),⁶ la tradizione del Sergnano venne raccolta da un altro minore del convento, Francesco da Bolzano, personaggio notevolissimo e fino a ora pressoché ignorato: dottore in arti liberali a Padova nel 1452, incorporato nell'*universitas*

⁴ Sul codice vd. solo P. CHIESA, *Appunti di agiografia bellunese: la 'Passio' di Joatà e la 'Vita' di Lucano*, in *Momenti del petrarchismo veneto. Cultura volgare e cultura classica tra Feltre e Belluno nei secoli XV-XVI*. Atti del convegno di studi, Belluno-Feltre, 15-16 ottobre 2004, Roma - Padova, Antenore, 2008, pp. 135-153, in particolare pp. 136, 140, 142, 146.

⁵ S. TICOZZI, *Storia dei letterati e degli artisti del Dipartimento della Piave*, Belluno, Tissi, 1813, pp. 6-9.

⁶ Come è noto la biblioteca del Bolzanio, con parte dei codici del convento di S. Nicoletto della lattuga di Venezia, dove risiedeva, fu acquistata a fine seicento dal collezionista danese Frederick Rostgaard. I manoscritti passarono poi alla Biblioteca Nazionale di Copenhagen dove tuttora si trovano e dove sono stati recentemente catalogati (vd. per tutto *Codices Graeci Haunienses. Ein deskriptiver Katalog des griechischen handschriftenbestandes der Königlichen Bibliothek Kopenhagen*, von B. Schartau, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1994, *ad indicem*).

theologorum nel 1456, nel 1457 divenne *doctor in sacra pagina*,⁷ e reggente nel 1497.⁸ Fu poi inquisitore e, da ultimo, guardiano del Convento di S. Pietro dove morì nel 1504. Il Bolzano è ricordato nelle cronache cittadine come possessore di una notevole biblioteca che volle lasciare al convento, ed è significativo in proposito che il frammento della sua pietra tombale (oggi murato sulla parete del chiostro grande del convento stesso) lo raffiguri a bassorilievo con la testa poggiata su tre volumi chiusi. Non possedessimo altro, a testimoniare la veridicità della tradizione cronachistica basterebbe il celebre manoscritto noto agli specialisti come *Graduale bellunese*. Il codice, splendidamente miniato da Ludovico de Gaçis, fu terminato nel 1489 e dalla sottoscrizione si apprende che venne commissionato espressamente da frate Francesco per il convento di Belluno. Il *Graduale* fu smembrato alcuni decenni fa per essere venduto sul mercato antiquario; fortunatamente di quando in quando alcuni fogli riemergono nei cataloghi d'asta.⁹

Accanto al *graduale* sono riuscito a identificare un altro gruppetto di codici provenienti dalla Biblioteca del Bolzano di cui do qui segnalazione per la prima volta: Los Angeles, University of Research Library, ms. *170/322: Paolo Nicoletti Veneto, *Summa Naturalium*, con al f. 1r, ne margine inferiore il suo nome in caratteri capitali blu e il suo scudo araldico in cornice floreale con palle dorate, troncato oro e verde, sopra ala d'aquila spiegata in nero sbiadito;¹⁰ Venezia, Biblioteca Naz. Marciana, ms. Marc. lat. VI 74b: Gaetano da Thiene, *Expositio in libros tres Aristotelis de anima*, a f. 117 si legge la sottoscrizione «Ego frater Franciscus de Civitate bellunensi scripsi die XX februarii dum essem bacalaurus philosophie in conventu mediolani currente anno 1468), e Marc. lat. XIV 270 (4345), Gaetano da Thiene, *Animastica* sottoscritto «per fratrem Franciscum Bolzanium Bellunensem, 1470 dum esset lector philosophie in conventu Sancti Francisci Ferrarie», con il che siamo resi edotti anche sui suoi spostamenti. Del Bolzano rimangono anche due incunaboli: una *Summa* di S. Antonino (Venezia, Leonardo da Ratisbona, 1481; cfr. IGI 91) conservata presso la Biblioteca Civica di Belluno (St. 838), con nota di provenienza vergata sul piatto anteriore sarebbe della stessa mano del Gaçis;¹¹ il *De priscorum proprietate verborum* di Giuniano Maio (Venezia, O. Scoto, 1482; cfr. IGI 6039) oggi alla Biblioteca Universitaria di Padova (incun. 387). Se l'esemplare bellunese certifica probabilmente una permanenza *in loco*, quello padovano seguì la sorte dell'intera biblioteca dei Minori, concentrata presso il convento di S. Francesco di Padova all'epoca della soppressione napoleonica e poi passata alla Biblioteca Universitaria. Giunti a Padova libri e manoscritti provenienti dalle istituzioni sopresse vennero inventariati nell'attuale ms. 2250 della stessa Universitaria. Se lo spaccato è recente e non fornisce garanzie sulla consistenza della biblioteca di S. Pietro per le epoche passate, può tuttavia autorizzare qualche deduzione: è proprio il caso dell'incunabolo del Bolzano,

⁷ *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini. 2.1 Ab anno 1451 ad annum 1460*, a cura di M. P. GHEZZO, Padova, Antenore, 1990, pp. 72 n° 179; 136-137 n° 427, 145 n° 459.

⁸ In questa sede mi limito a rinviare a G. BROTTO - G. ZONTA, *La facoltà teologica dell'università di Padova*, Padova, tip. Seminario, 1922, pp. 221-222.

⁹ Su di lui rinvio solo alla mia scheda *Ludovico de Gazis - foglio miniato dal Graduale bellunese* (1489), in *A Nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, Milano, Silvana, 2004, pp. 226-227.

¹⁰ Vd. M. FERRARI - R.M. ROUSE, *Medieval and Renaissance Manuscripts in California Libraries*, Los Angeles, Univ. of California Press 1984, pp. 62-63.

¹¹ Riporto il giudizio di Christopher de Hamel, miniaturista, che la esaminò sulla base di una fotografia da me procurata e mi fornì molti materiali sul Bolzano.

registrato al n. 22 della lista dei volumi del XV secolo: «Maii, De priscorum proprietate verborum fol Ven. 1482». Con ogni probabilità il volume fece parte del lascito del Bolzano e rimase nella biblioteca.¹²

Biblioteche private: il Quattrocento

Le indagini d'archivio hanno consentito di aprire uno spaccato anche su alcune biblioteche di privati cittadini. La strettamente legata alle vicende dei Minori dovette essere la collezione del «decretorum doctor» nonché canonico Gianniccolò da Bolzano.¹³ A lui appartennero le *Epistolae* e i *Sermones* di papa Leone Magno, attuali mss. 1069 e 1252 della Biblioteca Universitaria di Padova. La presenza nel fondo conventuale fa ipotizzare un lascito del Bolzano alla biblioteca dei Minori.

La prima notizia di una biblioteca privata di una qualche consistenza è però trasmessa dal canonico Clemente Miari nella sua *Cronaca* primo quattrocentesca: alla data 1407 il Miari annotava d'aver acquistato a Venezia undici manoscritti, quasi tutti di argomento giuridico con l'eccezione delle *Epistolae* di Seneca e di un *Priscianus minor*.¹⁴

Assai più consistente appare la biblioteca di un altro nobile giureconsulto bellunese, Antonio de Bizeriis, morto senza testare il 27 luglio 1448.¹⁵ La nipote Caterina ne accettò l'eredità con beneficio di inventario, il che consente a noi oggi di conoscere i titoli dei quasi settanta manoscritti da lui posseduti.¹⁶ Accanto ai ferri del mestiere, fondamentali per la professione giuridica, ritroviamo le *Favole* di Esopo, Ovidio («Ovidium epistularum in bombicinis», probabilmente le *Heroides*), Prospero, Prudenzio, Boezio, ma anche «unum librum [Istorie] belli Troiani in bombicinis» (forse lo stesso pseudo Darete già presente nella biblioteca del Doglioni). Il Bizeris mostrava un interesse spiccato per la letteratura volgare e segnatamente per Dante, tanto che a breve distanza «unum textum Dantis poete in bombicinis vetus», «certos libellos Albrici de Rosate in bombicinis non ligatos» (cioè la *Commedia* e il commento di Alberico da Rosciate), e ancora un anonimo «comentum super Dante». Per l'«unum librum de Purgatorio in bombicinis», non penserei immediatamente e ancora a Dante (che non viene nominato a differenza delle altre voci), ma suggerirei in alternativa una delle tante 'relazioni' di viaggi al Purgatorio.¹⁷ La letteratura volgare è presente ancora con «unum librum cantionis Florii et Blanzefloris in bombicinis», il celebre *Cantare di Florio e Biancofiore*. Gli interessi del Bizeris si estendevano anche alla letteratura d'oltralpe,

¹² Sulle vicende della soppressione si può consultare in avvio il lavoro di G. BIASUZ, *Libri e manoscritti dell'ex-Convento di S. Spirito di Feltre a Padova*, «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXXII (1961), pp. 7-10.

¹³ Su di lui vd. ora A. DA RIF, *Capitolo e Canonici della chiesa Cattedrale di Belluno*, Belluno, tip. Piave, 2003, p. 108.

¹⁴ Vd. ancora MIARI, *Cronaca*, p. 84. Per *Priscianus minor*, si intendevano gli ultimi 2 libri dei 18 da cui era costituita l'*Institutio de arte grammatica*, riservati all'illustrazione della sintassi.

¹⁵ Florio Miari (*Dizionario storico, artistico, letterario bellunese*, Belluno 1843, = Bologna, Forni, 1979), sub. v. lo indica tra i «consiglieri destinati alla riforma» del Consiglio dei Nobili di Belluno. Indicazioni su altri componenti della famiglia in A. DA RIF, *Capitolo e canonici*, p. 108.

¹⁶ Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Belluno, sez. notarile, b. 6874, ff. 63r-66v.

¹⁷ Sull'opera vd. solo D. DE MARTINO, *Il viaggio di Lodovico al Purgatorio di San Patrizio*, Siena, Betti, 2006.

come testimonia «unum librum de gestis in lingua franci(g)ena longum, veterem in bombicinis», chiaro riferimento a qualche canzone di gesta in antico francese. Notevole infine, per i suoi risvolti storico culturali, è la presenza di «unum librum dialogi magistri Iohannis de Ravenna in bombicinis», forse il *Dialogus inter Johannem et Literam* dedicato da Giovanni da Ravenna allo zio e composto, a quanto sembra, proprio al termine del suo periodo bellunese. La scoperta che a Belluno qualcuno, forse vicino agli ambienti di chi era stato allievo dello stesso Conversini, possedesse un'opera dell'antico maestro e disponesse allo stesso tempo di una biblioteca così rilevante a quell'altezza e per quell'area, apre la porta a nuove prospettive in merito al magistero del ravennate.

Scendendo di una trentina d'anni, il 13 febbraio 1480, si incontra la biblioteca di Matteo Doglioni che, fra gli altri volumi, annoverava un Petrarca (probabilmente il *Canzoniere*), il *Decameron* e il *Filocolo* del Boccaccio, tutti a stampa. Tra i classici si trovano invece Virgilio, Orazio, Tacito. Un classico della letteratura medioevale, già incontrato nella biblioteca di Leonisio Doglioni ma probabilmente non lo stesso volume, è l'«Unum librum Iohannis de Mandevilla», ossia l'*Itinerarium* nelle terre d'Oltremare.¹⁸

Fruitore di letteratura volgare era anche il notaio Troilo Cavassico, padre del noto poeta dialettale Bartolomeo. Il manoscritto di Firenze, Bibl. Naz. Centrale, Landau-Finally 13, un'importante miscellanea manoscritta di varie opere fra cui una redazione in volgare settentrionale del *Libro dei sette savi*, reca a f. 42v le armi della famiglia, e la filigrana più recente data al 1466, il che rende plausibile l'assegnazione a Troilo.¹⁹ Difficile a questo punto rinunciare alla suggestiva immagine di un Bartolomeo Cavassico chino sulle carte del codice.

Il Cinquecento

Con il Cinquecento la cultura umanistica, che aveva già dato qualche timido segno di penetrazione nel secolo precedente, si afferma con decisione anche in territorio bellunese. La figura che esercitò la maggiore influenza in tal senso fu senz'altro l'umanista Pierio Valeriano, nipote di frate Urbano. A differenza dello zio, il Valeriano trascorse in patria lunghi periodi, sia per curare la gestione i numerosi e pingui benefici, sia per ristorarsi dalle opprimenti calure estive della pianura. Se è certo che il Valeriano mantenesse a Belluno almeno parte della sua biblioteca, di essa non rimane oggi alcuna traccia, né il testamento contiene alcuna menzione dei suoi libri. Si conservano invece discretamente abbondanti i suoi manoscritti autografi e un paio di stampe da lui postillate: testimonianza di un intento conservativo che vide impegnato in prima persona il vescovo bellunese

¹⁸ L'inventario fu segnalato e parzialmente edito da V. DOGLIONI, *Belluno medievale*, Belluno, Nuovi Sentieri, 1978, pp. 60-62; ho ricontrollato la trascrizione grazie alla riproduzione della pergamena di famiglia gentilmente fornitami da Leonisio Doglioni, che ringrazio.

¹⁹ L. BARTOLUCCI, *Intorno a un ms. di origine bellunese (ms. Firenze, Bibl. Naz. Centr., Landau-Finally 13)*, «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXXVII (2006), pp. 134-137, cui si aggiunga ora M. COLOMBO, *Carducci, Fanfani e i «Sette savi»*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*. Atti del convegno (Milano, 6-7 novembre 2007), a cura di M. COLOMBO, Modena, Mucchi, 2009, pp. 57-71.

Luigi Lollino.²⁰ Al Valeriano si deve senz'altro la diffusione dell'interesse per la cultura antiquaria: reale o fittizio che sia l'episodio delle quattro conferenze tenute ai concittadini bellunesi dai cui sarebbero nati gli *Antiquitatum bellunensium sermones quattuor*, è indubbio che quest'opera, sia pur mescolando mito a realtà storica, costituì un modello e un riferimento costante per la futura storiografia locale e contribuì a diffondere in patria l'interesse per il mondo antico. Non meno vi contribuirono i suoi *Hieroglyphica*, vera enciclopedia dell'antiquaria che mescola simbologia, archeologia e filologia. Intorno a questi interessi il Valeriano seppe raccogliere in patria una *sodalitas* di amici e discepoli, soprattutto tra nipoti e affini, che poterono raccogliergli e diffonderne l'eredità.

Grazie alla presenza di questo primo nucleo di umanisti locali, l'interesse per il mondo antico, soprattutto nella sua accezione collezionistica, penetrò presto nei palazzi e nelle ville nobiliari bellunesi dove cominciarono a comparire le prime *wunderkammern*: piccoli musei domestici dove raccogliere frammenti di epigrafi classiche, monete, medaglie, cimeli, documenti e oggetti antichi. La più celebre fu allestita dai nobili conti Piloni nella loro villa di Casteldardo (Trichiana): vera perla della collezione era la pregevolissima biblioteca resa unica da 172 meravigliosi volumi tra incunaboli e cinque centine illustrati sul taglio dal celebre Cesare Vecellio.²¹ La biblioteca Piloni, con ogni probabilità la più ampia di tutte le biblioteche bellunesi dell'epoca, ebbe in sorte un destino ancor più triste delle altre: a fine Ottocento i volumi illustrati furono venduti in blocco al baronetto inglese sir Thomas Brooke. Rimasero in Inghilterra per mezzo secolo finché, a metà novecento non vennero acquistati dall'allora giovanissimo antiquario francese Pierre Berès. Da qui iniziò un'inevitabile diaspora che, se non ha impedito il ritorno in patria di qualche volume, non accenna a fermarsi e vede periodicamente ricomparire sul mercato antiquario lotti tanto meravigliosi quanto economicamente proibitivi (l'ultima asta, dell'estate 2011, ha posto in vendita ben 17 lotti).²² Pregevoli per le illustrazioni i volumi Piloni si fanno apprezzare anche per le splendide legature. Studi recenti hanno evidenziato come a Belluno fosse attiva una bottega di legatori appartenente alla famiglia Batti: alcune delle più belle legature Piloni furono certamente confezionate in questa bottega.²³

²⁰ Devo rinviare qui alla mia scheda *Giovanni Pietro (Pierio) Valeriano*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*. I, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 327-336.

²¹ Un panorama complessivo della biblioteca Piloni offre F. MALAGUZZI, *Sull'abito di una raccolta bellunese del Cinquecento: la biblioteca Piloni*, in *Bellunesi e Feltrini tra Umanesimo e Rinascimento: filologia, erudizione, biblioteche*. Atti del Convegno di Belluno, 4 aprile 2003, a cura di P. PELLEGRINI, Roma - Padova, Antenore, 2008, pp. 249-260. Sulle *wunderkammern* bellunesi è utile il saggio di J. GUERIN DALLE MESE, *Curiosità e meraviglie in villa nel Cinquecento: lo studio di Odorico Piloni a Casteldardo*, in *Il bello, l'utile e lo strano nelle antiche dimore venete*, Castello di Lusa, Accademia del Melograno, 2007, pp. 177-225.

²² Un bilancio in P. PELLEGRINI, *Per una rinascita della Biblioteca Piloni*, «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXXIX, 2008, pp. 31-46.

²³ Un Cristoforo Batti è destinatario di un epigramma del Valeriano (vd. J.H. GAISSER, *Pierio Valeriano's De litteratorum infelicitate: a literary work revised by history*, in *Bellunesi e Feltrini*, pp. 121-178, a p. 171. Un cenno anche in *Il notariato e il documento di diritto privato*. Mostra documentaria, Belluno, Archivio di Stato di Belluno, 7 dicembre 1996 - 11 gennaio 1997, catalogo a cura di G. MIGLIARDI O'RIORDAN, Belluno, Archivio di Stato, 1998, p. 56.

Meno importante della collezione Piloni, ma non trascurabile, è la biblioteca di Giangiacomo Sammartini.²⁴ Datato al 1585 l'inventario conta complessivamente 56 voci: si ritrovano classici latini (Virgilio, Livio, Terenzio, Cicerone, Ovidio, Orazio, Sallustio, Lucano, le *Epistole* di Plinio il Giovane) e greci (Isocrate e Omero, ma probabilmente in traduzione), opere grammaticali (Donato, l'*Alphabetum graecum*, le *Regulae* di Giovan Francesco Boccardo, le grammatiche del Trissino e di Ognibene da Lonigo), nonché l'immane dizionario latino del Calepino. In questo caso non sono pervenute ad oggi identificazioni dei pezzi.



Da questo rapido *excursus* il territorio bellunese e soprattutto gli ambienti legati ai centri religiosi e alla nobiltà cittadina (che spesso apparivano strettamente connessi) lasciano emergere una non comune vivacità culturale: i fermenti dell'Umanesimo, sia pure con qualche ritardo, ebbero modo di manifestarsi anche a Belluno, determinando quell'ampliamento di interessi e quella *docta curiositas* che consentì presto un allineamento con le altre città della Serenissima. Non di rado, poi, le novità culturali e gli interessi artistici finirono per intrecciarsi in una collaborazione feconda della quale ancora oggi possiamo ammirare frutti di assoluta eccellenza.

²⁴ R. SPADA, L'«Inventario di libri di messer Zaniacopo Sammartino». Alcune note biografiche su Giovanni Persicini, in *Bellunese e Feltrini*, pp. 261-277.

Ecclesiastici bellunesi nella medaglistica rinascimentale (Marco Perale)

Oltre alla fitta rete del tessuto artistico che si è raccolto nel corso dei secoli attorno ai poli culturali rappresentati dagli edifici sacri disseminati nel territorio e dalle sedi delle diverse istituzioni ecclesiastiche, diocesane e regolari, esistono interi settori finora refrattari al più comune inquadramento che, superata la soglia del contenitore architettonico, solitamente si è focalizzato sul solo patrimonio pittorico e scultoreo, con rare incursioni nei campi della musica sacra o delle tradizioni religiose (feste, processioni, devozioni etc.). Un universo a sé è rappresentato invece, tra le cosiddette arti minori o arti applicate, dalla medaglistica, che anche restringendo il campo di osservazione tanto nel tempo (l'età rinascimentale) quanto nello spazio (i confini della vecchia diocesi di Belluno) riesce ad aprire prospettive spesso inattese ¹.

Le medaglie rinascimentali bellunesi hanno avuto negli ultimi decenni una nuova e crescente attenzione, culminata nella presenza di una decina di esemplari all'interno della mostra "A nord di Venezia" ospitata tra 2004 e 2005 a Belluno, all'interno di Palazzo Crepadona ², un'occasione che ha consentito di verificare l'importanza di una rilettura della storia dell'arte locale anche dal punto di vista del genere medaglistico, sia per quanto può raccontare relativamente ai contatti di Belluno con i maggiori centri culturali del tempo, sia per la biografia dei singoli personaggi raffigurati, di cui spesso proprio la medaglia è l'unico testimone superstite del ritratto.

Chiarite preliminarmente le coordinate di questa indagine, limitata quindi ai soli ecclesiastici che per nascita o per ruolo ricoperto hanno partecipato alle vicende dell'antica diocesi di Belluno (escludendo quindi le vicine Feltre e Ceneda o i territori oggi appartenenti a Belluno ma in passato facenti parte delle confinanti diocesi di Bressanone o di Aquileia, come l'intero Cadore) e restringendo l'arco temporale di osservazione al solo XVI secolo (anche in ragione dell'assenza di qualsiasi presenza medaglistica bellunese quattrocentesca, a differenza della vicina Feltre) un primo spoglio cronologico consente preventivamente di verificare la consistenza del nucleo che si andrà ad analizzare - dieci medaglie - composto da quattro vescovi di Belluno (Pietro Barozzi, Bernardo de' Rossi, Giovan Battista Casalio e Alvisè Lollino, due cardinali di prima grandezza che ebbero ruoli bellunesi come decano del capitolo della cattedrale (Pietro Bembo) e come canonico (Domenico Grimani), due arcipreti della cattedrale (Pierio Valeriano e Florio Maresio) e due frati minori francescani (Urbano Bolzanio e il nipote Urbano Valerio Bolzanio).

Prima di procedere con le singole, sintetiche schede, è forse opportuno tracciare almeno a grandi linee un inquadramento storico e culturale delle vicende della chiesa bellunese tra la fine del XV e l'intero arco del XVI secolo, per meglio comprendere il ruolo e la genesi delle singole presenze medaglistiche che vi si incontrano.

La cattedra bellunese era stata unita a Feltre fin dal tempo della morte in battaglia del vescovo Gherardo de Taccoli nel 1196, e solo dopo che il territorio era entrato nell'orbita veneziana all'inizio del Quattrocento aveva potuto riconquistare la sua autonomia ecclesiastica, a partire dal 1462, grazie a papa Pio II Piccolomini, anche per l'intercessione del cardinale Niccolò Cusano, vescovo-principe di Bressanone, il quale, nel corso dei suoi frequenti contrasti con il conte del Tirolo Sigismondo, dal suo ultimo rifugio nel castello di Andraz trovò più volte aperta la via di Roma attraverso i territori bellunesi e veneti. Da quel momento la sede episcopale di San Martino divenne una delle pedine di scambio delle grandi famiglie del patriziato veneto (quando non fonte

di contrasto giurisdizionale con la curia romana), spesso trampolino di lancio per altri e più alti incarichi, come dimostrano i casi – presenti in questa serie medaglistica bellunese – dei vescovi Pietro Barozzi (1443-1507) e del suo successore Bernardo de Rossi (1468-1527), il primo passato da Belluno alla sede di Padova nel 1487, il secondo da Belluno a Treviso nel 1499 (anche se in entrambi i casi le rispettive medaglie videro la luce agli inizi del XVI secolo).

Ma anche personaggi di prima grandezza del mondo culturale e politico veneziano, come i cardinali Pietro Bembo (1470-1547), uno tra i maggiori intellettuali del suo tempo, o Domenico Grimani (1461-1523), che fu Patriarca di Aquileia, rientrano a pieno titolo in questa serie medaglistica bellunese, in quanto ricoprirono per decenni ruoli di assoluta centralità nel governo della chiesa locale, nella veste rispettivamente di decano del capitolo o di canonico della cattedrale di Belluno. E se per il Grimani la prebenda legata al canonicato fu probabilmente l'unico vero legame con Belluno, Pietro Bembo ebbe invece un'attenzione ed anche un ruolo di ben diverso spessore, chiamato come fu a traghettare il capitolo verso l'uscita dalle turbolenze, anche sanguinose³, che avevano caratterizzato gli anni della guerra della Lega di Cambrai.

Un caso a parte, come si vedrà, è la medaglia dedicata al vescovo Giovan Battista Casalio (1490c.-1536), un giurista di prima grandezza che fu per nove anni ambasciatore di Enrico VIII presso la Serenissima ed uno dei protagonisti degli ultimi tentativi di evitare lo scisma anglicano, un personaggio la cui nomina alla sede vescovile bellunese finì al centro di una controversia giurisdizionale tra Venezia e Roma che negli anni Trenta del Cinquecento portò addirittura all'interdetto della diocesi, prefigurando il grande scontro tra Paolo Sarpi e Paolo V che avrebbe caratterizzato l'inizio del secolo seguente.

Un capitolo a sé è rappresentato dalle quattro medaglie di esponenti del casato bellunese dei Bolzanio, nobili decaduti in continua tensione con il Maggior consiglio cittadino, che si apre intorno al 1524 con l'esemplare dedicato al grande grecista francescano Urbano (1450c.-1524), continua negli anni Cinquanta con il nipote ed umanista Pierio Valeriano (1477-1558) e poi con Florio Maresio (1520c. -1560) (fratello di quel Giulio che nel 1567 fu l'unico bellunese condannato a morte dall'Inquisizione romana), a sua volta nipote e fedele segretario negli ultimi anni del Valeriano, a cui succederà nell'effimera carica di arciprete della cattedrale bellunese, ed infine si chiude con un altro frate minore della stessa famiglia, Urbano Valerio, che morì a Cracovia nel 1580 mentre accompagnava un altro francescano bellunese, Bonaventura Maresio, già teologo al Concilio di Trento, spedito nel clima della Controriforma quale visitatore apostolico in Polonia.

Chiude cronologicamente questa serie medaglistica bellunese il vescovo Alvise Lollino (1557-1625), un patrizio veneto appartenente a quella nobiltà da secoli radicata nelle isole orientali, nel suo caso a Creta, il personaggio che, a cavallo tra Cinque- e Seicento, non solo salvò dalla dispersione e fece pubblicare le maggiori opere lasciate manoscritte dal Valeriano⁴, ma con la sua immensa cultura umanistica e soprattutto con il suo lascito al Seminario di Belluno (l'ancora esistente Biblioteca Lolliniana) rappresenta il punto di contatto, o meglio il passaggio del testimone, tra Rinascimento ed età moderna nella chiesa bellunese.

In conclusione, le medaglie ecclesiastiche bellunesi raccontano fedelmente (e vivacemente) oltre un secolo di vita della città di Belluno ma più in generale anche del Veneto e della sua evoluzione sociale, culturale e geopolitica all'apogeo della potenza veneziana, dall'assestamento del dominio

della Serenissima alla fine del Quattrocento con l'affacciarsi nella terraferma degli interessi delle grandi famiglie senatorie, fino al drammatico passaggio delle guerre cambriche; dalle tensioni dottrinali su scala continentale che precedettero e seguirono il Concilio di Trento, con le conseguenze speculari della Riforma luterana e dello scisma anglicano oltre il vicino confine con il mondo tedesco e dell'arrivo dell'Inquisizione, a Belluno come a Venezia, per finire con il tramonto del dominio veneto sull'antico impero marittimo nel Mediterraneo orientale, tra la vittoria di Lepanto e lo scoppio della guerra di Candia, sullo sfondo del primo accendersi delle tensioni giurisdizionali tra Serenissima e Roma che sarebbero culminate con l'interdetto di inizio Seicento.

C'è tutto questo, impastato di storie personali e dei grandi nomi della scultura veneta e italiana del Cinquecento, nella serie medaglistica degli ecclesiastici bellunesi del XVI secolo.

- Pietro Barozzi

Il francese Alfred Armand, nel terzo volume con cui nel 1887 ha integrato la sua monumentale catalogazione della medaglistica rinascimentale italiana, aggiungeva – tra le altre – una scheda relativa ad una medaglia dedicata al vescovo di Padova Pietro Barozzi, che aveva guidato la diocesi di Belluno nel quindicennio 1472-1487⁵. Già a fine Ottocento Armand non era in grado di segnalare alcuna collezione, pubblica o privata, che ne conservasse alcun esemplare: gli elementi descrittivi che fornisce, come la legenda del dritto (Petrus Barocius Patricius Venetus Eps Patavinus) o l'indicazione che il ritratto fosse completato da berretta episcopale, sono tratti dagli annali manoscritti della "Società Colombaria" di Firenze, segnalatigli dopo la sua prima edizione del 1883 da Gaetano Milanese⁶. Non fu più fortunato nella ricerca George F. Hill, il maggiore storico della medaglia rinascimentale, che infatti non poté inserire la medaglia del vescovo Barozzi nel suo corpus⁷ pubblicato nel 1930.

L'indicazione "Eps Patavinus" fornisce solamente il terminus a quo del 1487, quando il Barozzi lasciò la sede bellunese per passare a Padova, ma ci sono almeno due elementi che suggeriscono di datare al primo Cinquecento la sua medaglia perduta. In primo luogo il Barozzi era molto vicino agli ambienti rigoristi che nel Veneto di fine Quattrocento si rifacevano al rinnovamento spirituale propugnato da s. Lorenzo Giustiniani a Venezia, da Giacomo Zeno – un altro ex vescovo di Belluno – a Padova o da Marco Bembo a Treviso (per non citare il beato Bernardino da Feltre), una realtà che affiancata alla tradizionale diffidenza veneziana verso qualsiasi esaltazione individuale rende difficile pensare ad una medaglia vescovile nel Veneto prima del Cinquecento, come dimostra (cfr. scheda 3) il caso di Domenico Grimani, che al momento della nomina cardinalizia del 1493 si farà realizzare a Roma la sua medaglia, mentre sarà solo una decina di anni più tardi che prenderà corpo una vera e propria produzione medaglistica ecclesiastica veneta⁸. È probabilmente ai primi anni di questa nuova stagione che va attribuita temporalmente la medaglia perduta (e forse postuma) del vescovo Barozzi.

- Bernardo de Rossi

Bernardo de Rossi (1468-1527), della famiglia di origini parmensi dei conti di Berceto ammessa al patriziato veneto, resse la diocesi di Belluno per undici anni, dal 1488 al 1499, quando divenne vescovo di Treviso. Schieratosi a fianco del papa Giulio II e quindi dell'imperatore negli anni della

guerra della lega di Cambray, visse gli ultimi vent'anni della sua vita lontano dallo stato veneto. Dal 1519 al 1523 fu governatore papale di Bologna. Proprio agli anni emiliani della sua carriera ecclesiastica va assegnata la medaglia, attribuita da Hill e Pollard ⁹ ad un anonimo medaglista appartenente alla scuola bolognese legata alla lezione del Francia, che ci offre un secondo ritratto di Bernardo de Rossi (meno noto quello realizzato quindici anni prima a Treviso da Lorenzo Lotto, oggi alle Gallerie di Capodimonte a Napoli) databile ad una ventina di anni dopo il suo passaggio dalla diocesi di Belluno a quella di Treviso.

Compendiaria la legenda al dritto: Ber. Ru. Co. B. Eps. Tar. Le. Bo. Vic. Gu. Et. Prae., scioglibile BERnardus de RUBEIS COMES BERceti EPiScopus TARvisinus LEGatus BONoniae VICarius GUBernator ET PRAEfectus, svolta circolarmente attorno al busto del prelate di profilo, rivolto a destra, con indosso berretta e cappa. Allegorico il rovescio, con una figura femminile in piedi, che regge un fiore, su un carro trainato da un drago e da un'aquila, a simboleggiare la violenza e l'orgoglio sottomessi alla virtus. Didascalica la scritta, a spiegare il motivo della medaglia celebrativa: Ob virtutes in Flaminiam restitutas, cioè per aver restaurato l'ordine nelle Romagne, un'allusione – come spiega Pollard, alla repressione dei disordini del 1519 a Ravenna provocati dal de Rossi come Legato ¹⁰. L'opera fu certamente realizzata dalla stessa mano a cui si deve un'altra medaglia, simile in tutto stilisticamente, dedicata al cardinale Francesco degli Alidosi, vescovo di Pavia e nunzio apostolico a Bologna e in Romagna nel 1508, assassinato nel 1511 a Ravenna. Non è difficile immaginare che sia stato lo stesso de Rossi, reduce dal ripristino dell'ordine nell'irrequieta legazione, a commissionare personalmente la coppia di medaglie ad un allievo del Francia, utilizzando la commemorazione del suo predecessore come pretesto per immortalare nel bronzo anche la sua effigie.

- Domenico Grimani

È già stata affrontata recentemente la datazione e l'attribuzione della medaglia che il trentaduenne patrizio veneto Domenico Grimani (1461-1523) si fece realizzare in ambito romano nel 1493, in occasione del concistoro in cui papa Alessandro VI Borgia lo elevò al cardinalato ¹¹. Figlio del futuro doge Antonio Grimani, fu una delle figure di maggiore rilievo del suo tempo: laureato in diritto canonico a Padova nel 1487, amico a Firenze di personaggi quali Giovanni Pico della Mirandola o Angelo Poliziano e a Roma di Erasmo da Rotterdam, che lo volle incontrare nel 1509. Antiquario di straordinaria finezza e intuito (fu tra i primi a riunire, accanto ad una vasta collezione di antichità romane, anche esemplari greci – statue, vasi e monete – che arrivavano dai domini veneziani d'oltremare) fu anche bibliofilo (era suo – tra i molti - quello stupefacente esemplare di libro d'ore noto come "Breviario Grimani" che acquisì nel 1489 ed oggi è alla Marciana) e filologo di vaglia, se il Poliziano ricorda che fu lui, per il tramite di Girolamo Donà, a procurargli il manoscritto greco del De anima di Alessandro di Afrodisia.

Un personaggio di tale levatura entra a pieno diritto nel corpus della medaglistica ecclesiastica bellunese in ragione del beneficio di canonico della cattedrale di Belluno di cui fu titolare per 25 anni, dal 1497 fino alla sua morte ¹², anche se non risulta documentalmente che abbia mai presenziato ad alcuna riunione del capitolo bellunese, anche perché fin dal 1497 era stato nominato Patriarca di Aquileia, anche se tra la nomina del 13 settembre 1497 e l'effettiva presa di

possesto, il 20 maggio dell'anno seguente, il Grimani dovette bruciare le tappe degli ordini maggiori: ordinato prete il 21 marzo, consacrato vescovo il 3 maggio, secondo un cursus molto frequente all'epoca.

La medaglia porta al dritto, attorno ad un ritratto giovanile del Grimani con tonsura ecclesiastica, una legenda estremamente sintetica: Dominicus Cardinalis Grimanus. Altrettanto stringato il rovescio, con la legenda Theologia Philosophia ed una raffigurazione simbolica dove la teologia in piedi prende per mano la filosofia, bendata e seduta all'ombra di una palma. La legenda non offre elementi utili per definire la cronologia, al di là del titolo cardinalizio. Il Grimani, segretario apostolico e protonotario fin dal 1491 sotto Innocenzo III, era stato nominato da papa Borgia cardinale del titolo di San Nicola inter imagines nel concistoro del 20 settembre 1493, scambiato dal 1503 con il più prestigioso titolo di San Marco. Fu tra i più accreditati candidati al soglio pontificio sia al momento della morte di Giulio II della Rovere nel 1513 sia quando venne a mancare il suo successore Leone X de' Medici nel 1521, l'anno in cui suo padre divenne doge. L'assenza di qualsiasi indicazione relativa al titolo, e ancor più al patriarcato, consente di datare la medaglia al primo concistoro di nomina, nel settembre del 1493, come conferma l'esistenza – accanto ai più comuni esemplari in bronzo – di qualche raro pezzo in argento (come quello esposto alla mostra di Belluno del 2004-5) che all'epoca veniva realizzato – accanto ad un unico esemplare aureo destinato al papa - per essere donato agli altri membri del collegio cardinalizio.

- Pietro Bembo

Anche Pietro Bembo (1470-1547), l'intellettuale che con le sue "Notti asolane" avrebbe impostato e definito in senso fiorentino la questione della lingua letteraria degli Italiani, compare a pieno titolo nella serie delle medaglie ecclesiastiche rinascimentali bellunesi. Umanista raffinato e uomo di curia, già amico del grecista bellunese Urbano Bolzanio che incontrò a Messina in occasione del suo viaggio siciliano di fine Quattrocento ricordato nel suo De Aetna, nell'estate del 1516, alla vigilia della pace di Noyon che concluse le guerre della Lega di Cambray, gli fu infatti affidato il delicato ruolo di decano del Capitolo della cattedrale di Belluno, dopo che il suo predecessore, Giovan Battista da Ponte, era stato assassinato sulla porta della chiesa cittadina di Santa Maria Nova per una serie di torbide vicende finanziarie ancora legate alle tensioni cittadine tra filoimperiali e filoveneziani che avevano caratterizzato il decennio cambraico¹³. Già pochi mesi dopo, il 26 febbraio del 1517, trasferì il decanato a Francesco Miari, riservandosi però il diritto di recesso, che infatti esercitò il 22 gennaio 1537, alla morte del Miari. Nominato cardinale nel 1539, conservò la carica di decano fino al 1542, quando divenne vescovo di Gubbio e cedette il decanato bellunese al nipote Marco Antonio Bembo. Nonostante la sua sistematica assenza dalle riunioni capitolari, mantenne una costante corrispondenza con il capitolo cittadino.

La medaglia a lui dedicata, già ampiamente studiata¹⁴, reca la scarna legenda Petri Bembi Car e sarebbe la rivisitazione attuata dal padovano Danese Cattaneo (1509-1573), in una data imprecisata tra 1539 (data della nomina cardinalizia) e 1542 (data dell'assegnazione dell'episcopato eugubino, taciuto in legenda), di una precedente medaglia perduta, citata e descritta in una lettera del 1537, che Benvenuto Cellini avrebbe realizzato per il Bembo mentre era suo ospite a Padova.

- Urbano Bolzanio

Il francescano bellunese Urbano Bolzanio, universalmente noto per la sua grammatica greca, le Institutiones, pubblicate nel 1497 "more veneto" (cioè nel 1498) a Venezia per i tipi di Aldo Manuzio su cui studieranno tutti i grandi umanisti del tempo, è il soggetto di una medaglia rinascimentale – col suo ritratto al dritto e la sua grammatica al verso - realizzata nel 1524 a Venezia per commemorarne la morte ¹⁵. Una celebrazione non insolita, neppure in ambito francescano rigorista ¹⁶. La medaglia ne offre l'unico ritratto coevo, ma il dibattito critico, fin dall'Ottocento, era stato sviato dall'identico rovescio presente in una medaglia padovana antiquaria dedicata allo storico romano Tito Livio ¹⁷, anche se è ormai prevalente il giudizio che data la medaglia di Urbano alle giornate immediatamente seguenti alla sua morte, avvenuta a Venezia nella primavera del 1524, mentre il rovescio con il grande libro tra due fronde di palma e di alloro sarebbe stato riutilizzato a Padova, dopo il 1547 (è la data in cui fu realizzato il busto di fantasia con l'effigie di Tito Livio, ripreso per il dritto della sua medaglia) dalla medesima bottega della cerchia di Giovanni da Cavino che realizzò intorno al 1550-55 le altre due medaglie familiari per Pierio Valeriano e Florio Maresio (v. schede 7 e 8).

La medaglia di Urbano venne probabilmente commissionata dalla cosiddetta Accademia veneziana, per celebrare la scomparsa di uno dei suoi massimi esponenti, e realizzata dalla scuola di Vettor di Antonio Gambello, detto il Camelio, mastro dei conii della zecca veneziana (e poi di Roma) fin dal 1484.

- Giovan Battista Casalio

Uno degli esemplari più rari di questo corpus ecclesiastico bellunese è la medaglia dedicata al giurista Giovan Battista Casalio (Roma 1490c.-Bologna 1536), ambasciatore a Venezia di Enrico VIII di Inghilterra ed uno dei personaggi attorno a cui ruotò il tentativo papale di arginare la nascita dello scisma anglicano. Il Casalio dal 1527 fu per otto anni vescovo di Belluno, essendo stato nominato dal Papa alla morte del suo predecessore (il veronese Galeso Nichesola, che per il suo schieramento filoimperiale durante le guerre cambraiche non aveva mai fatto rientro a Belluno dopo la guerra) in contrapposizione con la scelta della Serenissima che aveva designato per la sede bellunese il patrizio veneto Giovanni Barozzi, anche se nessuno dei due riuscì mai a prendere il pieno possesso della sua sede, che finì al centro di un aspro confronto tra Venezia e Roma, culminato con l'interdetto scagliato da Paolo III Farnese prima contro la cattedrale quindi, in un crescendo di tensioni, sulla città ed infine sull'intera diocesi. La controversia giurisdizionale si compose solo nel 1536, alla morte del Casalio, quando – per meglio arginare l'onda protestante che montava oltre confine - Roma nominò alla sede di Belluno un personaggio del calibro del cardinale Gasparo Contarini.

La medaglia del Casalio ne offre al dritto un ritratto di profilo, rivolto a destra, con barba, berretta e veste con bordo di pelliccia, mentre entro un doppio bordo perlinato compare la legenda: Io. Bap. Cas. V. I. Doc. Prot. Ac. Ref. Apcs., facilmente scioglibile in IOhannes BAPTista CASalius Utriusque Iuris DOCTOR PROTonotarius AC REFerendarius APostoliCuS. Nessuna citazione della sua nomina vescovile bellunese, un elemento che consente già di datare la medaglia prima del

1527, mentre l'assenza dell'incarico di ambasciatore inglese presso la Serenissima (assunto dal 25 gennaio del 1526) restringe ulteriormente la possibile datazione.

Al rovescio una sciatta raffigurazione del giudizio di Paride, probabilmente presa da un repertorio iconografico che la bottega accoppiava con sostanziale approssimazione ai diversi soggetti per cui venivano realizzate le medaglie commissionate, spesso con l'urgenza di dichiarare (e dimostrare) il conferimento di qualche nuovo ruolo o incarico.

La medaglia del Casalio, che non è firmata, è stata attribuita ad Antonio Vicentino da George Francis Hill nel 1915¹⁸, sulla base della vicinanza stilistica con l'esemplare realizzato per Altobello Averoldi (1468-1531) vescovo di Pola¹⁹ al momento (maggio 1526) della sua seconda nunziatura apostolica a Venezia. Un ulteriore elemento che consente di datare abbastanza precisamente la medaglia del Casalio agli anni 1525-26, cioè appena prima della sua nomina vescovile alla sede bellunese.

- Pierio Valeriano

Anche la medaglia dell'umanista Pierio Valeriano (1477-1558) merita un posto nel corpus ecclesiastico bellunese in ragione della dignità di arciprete della cattedrale (in parallelo con il ruolo di pievano di Limana, Castion e Sospirolo) che egli ricoprì a fasi alterne tra il 1512 e il 1552.

La medaglia offre un ritratto di profilo del Valeriano, a capo scoperto e con veste bordata di pelliccia, con la semplice legenda Pierius Valerianus Bellunensis, mentre il rovescio presenta Mercurio in piedi che sorregge un obelisco ricoperto di geroglifici, con la scritta Instaurator, che allude al suo ruolo di restauratore e fondatore dell'egittologia del suo tempo, grazie ai 58 libri degli Hieroglyphica a cui lavorava da decenni ma che avrebbero visto la luce solo nel 1556 a Basilea.

La medaglia è stata realizzata intorno al 1550-55 in ambito padovano, con il doppio intento di formare un péndant con la preesistente medaglia di Urbano Bolzanio, a cui si richiama nella strutturazione complessiva e nella scelta compositiva e dei caratteri della legenda, nonché nell'adozione di un profilo rivolto a destra, complementare a quello più antico dello zio, rivolto a sinistra. Una serie di elementi che insieme ne suggeriscono la realizzazione da parte di una delle botteghe della cerchia di Giovanni da Cavino, dedite al falso antico (i cosiddetti "padovani", medaglioni finto antiquari dedicati alla serie imperatoria o a personaggi storici e letterari dell'antichità – come il Tito Livio che fece suo il rovescio con il libro) e quindi perfettamente in grado di seguire fedelmente il modello offerto dalla preesistente medaglia dello zio Urbano Bolzanio²⁰.

- Florio Maresio

La rara medaglia dedicata a Florio Maresio²¹, nipote acquisito di Pierio Valeriano e suo segretario negli anni della vecchiaia, nonché, dal 1551, suo successore nella doppia carica di arciprete della cattedrale di Belluno pievano di Limana, conclude la serie familiare realizzata a Padova intorno al 1550-55.

Florio, cui il Valeriano dedica il V libro dei suoi Hieroglyphica, aveva sposato una figlia del fratello di Pierio, l'orefice Joatà Bolzanio dalle Fosse, ed era a sua volta fratello non solo del suo successore nell'arcipretura della cattedrale, Alessandro subentratogli nel 1560, poco prima della

morte di Florio, ma anche del frate minore Giulio (1522-1567) l'unico eretico bellunese condannato a morte dall'Inquisizione a Roma, decapitato e bruciato il primo ottobre 1567 assieme al Carnesecci.

La medaglia presenta al dritto un ritratto giovanile di Florio, a capo scoperto, con la semplice legenda Florius Maresius Bellunensis, mentre il rovescio – corredato dalla legenda Ferox a mansueto superatus - presenta un cavallo con un uccello sul dorso, una figura che ritorna identica tra le xilografie che illustrano il libro XXV degli Hieroglyphica, contribuendo ad avvicinare tra loro la data di realizzazione della medaglia e la editio princeps dell'opera del Valeriano, pubblicata a Basilea nel 1556.

- Urbano Valerio Bolzanio

È perduta la quarta medaglia familiare dei Bolzani, dedicata al francescano Urbano Valerio, scomparso a Cracovia nel 1580 mentre accompagnava il confratello Bonaventura Maresio, inquisitore a Belluno, inviato quale visitatore apostolico in Polonia.

Le scarse documentazioni d'archivio ne testimoniano la presenza nel convento francescano di San Pietro, a Belluno, quale guardiano fra il 1567 e il 1570, mentre alla data dell'8 novembre 1574 risulta procurator del medesimo convento ²². Qualche ulteriore notizia era riuscito a raccogliere l'erudito Lucio Doglioni, che nel tracciare nel 1784 la biografia del più noto prozio Urbano Bolzanio, racconta che “un altro F. Urbano Bolzanio ci fu, pronipote del primo, anch'egli dell'ordine de'Minori, alunno del Convento di San Pietro e Maestro di Sacra Teologia. Era egli figliuolo di Bartolommeo Bolzanio figliuolo di Jacopo. Passò l'anno 1579 in Polonia compagno dell'Inquisitore F. Bonaventura Maresio, il quale venne spedito dal Pontefice ad istanza del re Stefano, Visitatore e Commissario Apostolico (...). Ma Urbano Valerio lasciò in Cracovia l'anno stesso la vita. Nel Museo Muselliano di Verona conservasi una medaglia coniatata in onore di questo secondo Urbano. Vedesi in essa chiamato col cognome di Valerio, cosa che potrebbe cagionar confusione” ²³. L'opuscolo settecentesco si chiude con un'incisione che riproduce la medaglia, di cui all'epoca era evidentemente riuscito a farsi mandare da Verona un calco o, più probabilmente, un disegno. È questa l'unica testimonianza diretta che ne rimane, in quanto la citazione che della medaglia offre Florio Miari nel 1843 ²⁴ è evidentemente derivata dal solo Doglioni, mentre negli anni '80 dell'Ottocento Armand non fu già più in grado di rintracciare l'esemplare citato un secolo prima, verosimilmente scomparso in età napoleonica, né fu più fortunato Hill, che pure cita la segnalazione del Doglioni ma deve ammettere che “having made inquiries in Venice, Belluno and Verona, (...) no specimen of the medal of Urbano Bolzanio the younger is known to exist in any of these places” ²⁵.

Al dritto il ritratto di Urbano Valerio con abito francescano e berretto è circondato dalla legenda F. Urbanus Valerius Bellun. Os. F. (cioè dell'Ordine di San Francesco), mentre il verso – come ha già scritto Hill – riprende un'immagine già presente in una medaglia di Leone X: si tratterebbe di un mantice o di una specie di pompa nella parte inferiore, e di una palla sgonfia in alto, con la scritta Vi et virtute. Il significato simbolico di tale accostamento, al di là di una possibile allusione ludico-sportiva alla capacità della materia di volare in alto, se spinta con la giusta forza e con la

necessaria abilità, rimane comunque abbastanza oscuro, così come la committenza della medaglia.

L'accenno settecentesco al "Museo Muselliano" riconduce all'ambiente culturale veronese di inizio Seicento, in particolare alle raccolte accumulate dai fratelli Cristoforo e Francesco Muselli ²⁶, ancora ordinate e consultabili al tramonto della Serenissima, come dimostra Doglioni, molto meno dopo l'età napoleonica, se Florio Miari pone un significativo punto di domanda a fianco del riferimento al citato "Museo Muselliano", evidentemente mutuato meccanicamente dalla sola fonte del Doglioni.

L'autore della medaglia, secondo una supposizione che lo stesso Hill avanza dubitativamente, traendola anch'egli unicamente dall'incisione riprodotta da Lucio Doglioni ²⁷, sarebbe il vicentino Camillo Mariani (1560c-1611), un'ipotesi che inserirebbe la medaglia bellunese tra le sue primissime opere, assieme alle sculture della facciata di San Pietro in Piano a Vicenza, realizzate intorno al 1579.

- **Alvise Lollino**

Nel volume che Alfred Armand ha pubblicato nel 1887 ad integrazione della sua catalogazione della medagliistica rinascimentale italiana, viene riportata la notizia dell'esistenza di una medaglia dedicata al vescovo di Belluno Alvise Lollino (1557-1625), subentrato nel 1596 a Giovan Battista Valier ²⁸. Ne da qualche notizia in più Luigi Alpago Novello nella sua vasta biografia dedicata al Lollino ²⁹, anche se non gliene era noto alcun esemplare, né se ne conservano oggi in nessuna delle maggiori raccolte numismatico-medagliistiche italiane o straniere.

L'Alpago Novello era comunque riuscito a trovare la fonte da cui il Cicogna aveva tratto la notizia dell'esistenza di una medaglia lolliniana: Da un'opera manoscritta di Giannandrea Giovanelli, posseduta già dal Cicogna, si apprende che fu anche in onore del Lollino coniata una medaglia, che viene descritta: "essa ha da un lato il busto del Lollino e le parole Aloysius Lollinus, e al rovescio donna in piedi con due civette, una per braccio, e a' piedi una pecora legata con corda, e il motto attorno De. Manu. Mea. Cognovisti. Me." ³⁰. Una descrizione che sarà ripresa alla lettera, sia pure traducendola in francese, dall'Armand, che evidentemente non ebbe altra notizia della medaglia oltre alla citazione del Cicogna del manoscritto del Giovanelli ³¹.

Note

- 1) Per un primo inquadramento sulla nascita, sulle fonti e sulla funzione della medaglia rinascimentale cfr. M. PERALE, Tra riscoperta dell'antico e riproducibilità dell'arte: nascita, evoluzione e funzioni della medaglia rinascimentale, in Jeannine GUERIN DALLE MESE (a c.), Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete, atti del convegno al Castello di Lusa, 9-11 settembre 2005, Feltre, Accademia del Melograno 2007, pp. 153-175. Per un'applicazione alla storia dell'arte bellunese delle potenzialità offerte dalla medagliistica cfr. M. PERALE, Le fonti iconografiche di Andrea Bellunello: monete antiche e medaglie nei decori a fresco, Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore (ASBFC), LXXIVI, 331 (2006), pp. 119-133.
- 2) A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento, Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 – 22 febbraio 2005. Catalogo a cura di Anna Maria SPIAZZI, Giovanna GALASSO, Rita BERNINI e Luca MAJOLI, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale 2004.

In particolare si veda il contributo, con le relative schede di catalogo, di Marco PERALE, Medaglie rinascimentali nell'alta valle del Piave tra XV e XVI secolo, pp. 402-425.

- 3) Cfr. M. PERALE, 1517: l'istituzione dell'arcipretura della cattedrale nei nuovi equilibri postcambraici a Belluno, in Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento, Atti del convegno di Belluno, 5 novembre 1999, Firenze, Olschki, 2001, pp. 15-36.
- 4) Fu il Lollino a far pubblicare nel 1620 presso lo stampatore veneziano Giacomo Sarzina sia le Antiquitates bellunenses sia il De infelicitate litteratorum. Sulla genesi di tale recupero si veda Julia HAIG GAISSER, Pierio Valeriano on the Ill Fortune of Learned Men. A Renaissance Humanist and His World, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999.
- 5) Alfred ARMAND, Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles, Parigi, 1883-1887, ristampa anastatica Forni, Bologna 1966, vol. III, p. 182, cat. B.
- 6) ARMAND, III, introduzione, p. IV: "Nous devons également à M. G. Milanese l'indication d'un certain nombre de médailles mentionnées dans divers documents généralement peu connus".
- 7) George Francis HILL, A corpus of the italian medals of the Renaissance before Cellini, Londra, 1930.
- 8) Si pensi ai casi, ancora isolati, della medaglia datata 1498 per Gioacchino della Torre, generale dei Domenicani (ARMAND II 71 9), per Marco Corner, Cardinale di San Marco dal 1500 (ARMAND II 125 5), per Giovanni Corner, abate di Santa Giustina a Padova del 1507 (J. Graham POLLARD, Medaglie italiane del Rinascimento, Firenze, Museo nazionale del Bargello, 1984, n. 126), oppure alle due per Simone Michiel, canonico veronese (ARMAND II 175 11), o ancora a quella per Pietro Dolfin, generale dei Camaldolesi (ARMAND II 125 7): comunque nessun vescovo delle diocesi di terraferma.
- 9) HILL 1930, n. 612d; POLLARD 1984, n. 134.
- 10) POLLARD 1984, pp. 268-269.
- 11) PERALE 2005, p. 412.
- 12) Cfr. Ausilio DA RIF, Capitolo e Canonici della Cattedrale di Belluno. 853-2003, Belluno, Tipografia Piave, 2003, p. 146.
- 13) Si veda in proposito PERALE 2001, pp. 15-36.
- 14) ARMAND I 146 1; POLLARD 1984 n. 818; PERALE 2005, p. 474.
- 15) M. PERALE, Urbano Bolzanio, Pierio Valeriano e Florio Maresio. Tre medaglie rinascimentali da riesaminare, ASBFC, LXXI, 313 (2000), pp. 245-276. Cfr anche PERALE 2005, p. 420.
- 16) Si veda la medagli tardoquattrocentesca dedicata al futuro beato Bernardino da Feltre; cfr. M. PERALE, Un ritratto quattrocentesco inedito di Bernardino Tomitano in una medaglia perduta, ASBFC, LXV, 289 (1994), pp. 203-211.
- 17) Già lo storico bellunese Florio Miari (1775-1848) nel suo ultimo manoscritto (Belluno, Biblioteca Civica, ms. n. 516, c. 319) ne aveva notato l'identico rovescio, ma già nel 1915 Hill aveva correttamente intuito che senza dubbio il rovescio con il libro era stato creato per la medaglia di Urbano, e solo successivamente era stato riutilizzato per completare la medaglia dedicata a Tito Livio (G. F. HILL, Medals of the Bolzanio family, in "Archiv fuer Medaillen- und Plakettenkunde", I, Halle, (1913-14), p. 3.
- 18) Cfr. G. F. HILL, Niccolò Cavallerino et Antonio da Vicenza, in "Rèvue Numismatique", 19 (1915), pp. 243-255, figg. VIII e IX.

- 19) L'Averoldi, Vescovo di Pola dal 1497, fu incaricato da Leone X della nunziatura a Venezia una prima volta dal settembre del 1517 fino alla metà di gennaio del 1523, quando venne sostituito dal vescovo di Feltre Tommaso Campeggi, ed una seconda volta dal maggio del 1526 fino alla sua morte, avvenuta il 1 novembre 1531.
- 20) PERALE 2000, pp.247-258.
- 21) PERALE 2000, pp. 259-262.
- 22) Belluno, Biblioteca Civica, ms. n. 663, doc. X.109.G, c. 8v.
- 23) Lucio DOGLIONI, Memorie di Urbano Bolzanio bellunese, Belluno, Tissi, 1784, p. 44.
- 24) Florio MIARI, Dizionario storico artistico letterario bellunese, Belluno, Deliberati, 1843, p. 93.
- 25) HILL 1913-14, p. 6.
- 26) Una disamina della temperie culturale tra Venezia e Terraferma in Krzysztof POMIAN, Antiquari e collezionisti, in "Storia della cultura veneta – Il Seicento", vol. 4/I, Vicenza, Neri Pozza, 1983; i riferimenti alla collezione dei fratelli Muselli sono alle pp. 535-543. V. anche Irene FAVARETTO, Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima, Roma, L'erma di Bretschneider, 2002.
- 27) HILL 1913-14, p. 5.
- 28) ARMAND 1887, III, 305, D. Egli cita come sua fonte Emmanuele Antonio CICOGNA, Delle iscrizioni veneziane, voll. 6, Venezia, Picotti (I-IV), Molinari (V), Andreola (VI), 1824-1853. Oltre a numerosissime citazioni sparse lungo tutta l'opera, il vescovo Lollino merita una trentina di pagine nel vol. V, pp. 25-55.
- 29) Luigi ALPAGO NOVELLO, La vita e le opere di Luigi Lollino, vescovo di Belluno (1596-1625), "Archivio Veneto", s. v., 14 (1933), pp. 15-116 e 15 (1934), pp. 199-304.
- 30) ALPAGO NOVELLO 1933-34, p. 235.
- 31) ARMAND 1887, III, 305, D: Au droit: Bust de Lollino. Au revers: Une femme debout avec deux chouettes, une sur chaque bras, et à ses pieds une brebis liée.

San Pietro e il convento (Giacomo Mazzorana)

IL DIALOGO INTERCULTURALE IN ALCUNE OPERE DEL '500 NEL TERRITORIO BELLUNESE

Il '500 è stato un periodo di intenso dialogo culturale per il territorio bellunese, in particolare verso il mondo germanico, Venezia e l'Oriente.

Tra i protagonisti di tale apertura vi sono Urbano Bolzanio e Pierio Valeriano. Del primo vi è una lapide con busto, collocata nel 1751 da Carlo Alpago nel chiostro del Convento di San Pietro a Belluno, che esplicitamente ne ricorda i moltissimi viaggi in Asia, in Africa e in Europa e la sua promozione della cultura greca in Italia¹.

Lo studioso tedesco Karl Giehlow, nella sua opera *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonder der Eherpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch*, pubblicata postuma nel 1915 e tradotta in italiano nel 2004², ne parla come di "un genio [...] nel campo complesso dei geroglifici, ambito che padroneggiava meglio di qualunque altro suo contemporaneo"³ affermando che "la moderna egittologia deve riconoscere in lui uno dei suoi principali precursori"⁴. Strettamente collegato a fra Urbano è il nipote Pierio Valeriano. Nell'opera sopra citata gli viene dedicato da Giehlow un ampio capitolo che ne sottolinea l'importanza nel campo dei geroglifici, e dell'emblematica in genere,⁵ all'insegna di un dialogo culturale evidenziato già dal titolo della sua opera *Hieroglyphorum [...] Commentariorum sive de sacris Aegyptiorum aliorumque gentium literis*⁶.

In questo periodo vi sono nel territorio bellunese molte opere artistiche che esprimono, a livello stilistico e iconografico, apertura interculturale. Diverse sono state documentate dalla Mostra *A Nord di Venezia*, svoltasi a Belluno, presso il Palazzo Crepadona, dal 30 ottobre 2004 al 22 febbraio 2005⁷.

Nelle note seguenti cercheremo di presentarne alcune altre.

L'ICONA CRETESE DELLA CERTOSA DI VEDANA

Nel Salone Gradenigo del Museo Diocesano di Feltre è esposta una icona di cm 68 x 117, proveniente dalla Certosa di Vedana che si trova nei pressi di Belluno. Rappresenta la Madonna col Bambino tra san Giovanni Crisostomo e san Francesco d'Assisi, un santo orientale l'uno e

¹ Il testo della lapide così recita: "URBANO BOLZANIO BELLUNENSI [...] QUI PLURIBUS ASIE AFRICE EUROPE REGIONIBUS PERAGRATIS GRAECISQUE LITTERIS IN ITALIAM REDUCTIS [...] ». Il busto lo rappresenta con la sua Grammatica Greca tra le mani.

² K.Giehlow, *Hieroglyphica – La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*, edizione italiana a cura di Maurizio Ghepari e Susanne Mueller, Torino 2004

³ K.Giehlow, *Hieroglyphica...op.cit.*, p.192

⁴ *Ibidem*

⁵ *Idem*, pp.217 ss

⁶ Cfr. *Hieroglyphorum Joannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis Commentariorum sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*, Tomus I, Basileae 1575.

⁷ Cfr. Il catalogo della Mostra: *A Nord di Venezia, Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini, Luca Majoli, Cinisello Balsamo 2004

occidentale l'altro. Essi sono individuati, oltre che dai consueti attributi iconografici, dai nomi scritti in italiano.

Anche la Madonna è caratterizzata da due scritte in caratteri latini: Madonna di Candia – di san Tito. Essa viene però ulteriormente caratterizzata da tre scritte in caratteri greci: *Meter Theou – Mesoipapantissa – Kuriatissa*.

A livello stilistico è unanime il parere degli studiosi nell'attribuirla alla scuola post-bizantina cretese. Scrive Ennio Concina a proposito di essa: “ La regione del mondo greco post-bizantino in cui la produzione artistica trova maggior impulso è l'isola di Creta, in particolare Iraklion, vale a dire il cuore mediterraneo dello Stato da mar di Venezia. Quella dei pittori cretesi di icone, a ragione considerata la maggiore scuola di pittura dell'Oriente Ortodosso, è un'arte di ampia diffusione e di committenza assai articolata, destinata in parte non secondaria alla richiesta interna; ma anche, e soprattutto, all'esportazione, tanto verso la cristianità ortodossa, quanto verso il mondo latino, rappresentanti della serenissima, clero e privati della stessa Creta e di vari altri centri dei domini veneziani e verso Venezia stessa. Di modo che, sulla sostanziale fedeltà culturale dei pittori cretesi ai modelli di matrice bizantina, si verranno innestando non di rado, com'è ben noto, riprese di elementi, stilemi, strutture compositive di provenienza occidentale, per lo più italiana ⁸.

Merita di essere evidenziata la sua ricchezza iconografica da un verso legata al territorio bellunese e alla certosa di Vedana e dall'altro in dialogo col mondo orientale e, più in particolare, con la cultura dell'isola di Candia.

La spiritualità della certosa si caratterizza per una triplice devozione alla Madonna, a san Giovanni Battista e alla croce in sintonia con le scelte fondative di san Brunone per la prima chiesa certosina di Grenoble nel 1095. Volendo esaminare un po' più a fondo tale spiritualità si può dire che essa è legata al tema del Natale e della Passione di Cristo. Per quanto riguarda la prima festività è noto che gli orientali la celebrano il 6 gennaio, a differenza degli Occidentali che la solennizzano invece il 25 dicembre. Il giorno dell'Epifania viene ulteriormente caratterizzato, sia nella tradizione occidentale che in quella orientale, da tre avvenimenti: la manifestazione di Cristo ai Magi, il primo miracolo di Cristo nelle nozze di Cana e il Battesimo di Gesù al fiume Giordano da parte di Giovanni Battista.

Nell'icona di Vedana la figura di san Giovanni Crisostomo è strettamente legata a questa tradizione. Egli infatti è il primo che propone di celebrare come vera Epifania quella del Giordano. Ecco come egli motiva la sua scelta: “ Diamo il nome di Epifania a questo giorno poiché la grazia salutare del Signore si è manifestata a tutti gli uomini. Ora, perché non è il giorno della nascita, ma quello in cui ha ricevuto il battesimo che chiamiamo Epifania? Perché la sua manifestazione a tutti gli uomini non data dalla sua nascita, ma dal suo battesimo, dal momento che fino allora molti non lo avevano conosciuto” ⁹.

Il tema della croce è fondamentale in ogni certosa. Essa appare, scolpita anche sulle architravi di alcune porte, sovrastante il mondo con la scritta latina *Stat crux dum volvitur orbis – La croce rimane punto di riferimento anche nel variare del tempo*.

⁸ G. Concina, *Le arti di Bisanzio*, Milano 2002, p.172

⁹ G. Passarelli, *Le iconostasi di Livorno*, Pisa 2001, p.148

Nella icona di Vedana un crocifisso è collocata sulle spalle di San Francesco d'Assisi, il santo che anche fisicamente si è identificato con Cristo attraverso le stimmate che l'artista dipinge con forte evidenza cromatica. Può essere significativo evidenziare che pure a livello di calendario liturgico la memoria di san Giovanni Crisostomo e la Festa dell'Esaltazione della Croce sono accostate, cadendo nei giorni 13 e 14 settembre¹⁰.

Anche la Madonna manifesta una grande ricchezza tematica. Essa viene venerata nell'icona sotto tre titoli: *Odigitria – Mesoipapantissa – Kuriatissa*.

La prima denominazione non è scritta ma si ricava dal gesto del braccio che indica ai fedeli suo figlio come via da seguire. Non è escluso che vi sia anche un ricordo del miracolo di Cana con la Madonna che aveva rivolto ai servi l'invito: " Fate tutto quello che vi dirà" (Gv. 2,9).

Il secondo titolo è invece più specificamente cretese. Il nome *Hipapanti* significa *Incontro* e caratterizza, nel mondo ortodosso, la festa della Presentazione al Tempio nella quale il vecchio Simeone incontra il Bambino Gesù. Il 26 gennaio, a metà dei quaranta giorni che dall'Epifania del 6 gennaio vanno al 14 febbraio, Festa della Presentazione al Tempio, vengono festeggiati a Iraklion san Tito, il primo evangelizzatore dell'isola di Creta e la Madonna, che si pone *Nel mezzo del cammino*, come *Mesoipapantissa*, per facilitare il pieno incontro del fedele col Signore.

Il terzo titolo è invece tipicamente occidentale. *Kuriotissa* significa *Signora* o *Regina* ed è una denominazione particolarmente cara a san Francesco dal momento che la prima chiesa dell'ordine, quella della Porziuncola ad Assisi, era dedicata a *Santa Maria Regina degli angeli*.

Il fatto che un titolo occidentale sia stato tradotto in greco è un segno ulteriore di quello scambio culturale e spirituale di cui l'icona di Vedana è testimone.

L'ICONA CRETESE DEL SEMINARIO GREGORIANO DI BELLUNO

Nella pinacoteca del Seminario Gregoriano di Belluno è esposta una icona raffigurante *Cristo Salvator mundi*. Misura 41 x 52 cm ed è ad olio. Iconograficamente rappresenta il Cristo che benedice il mondo. Lo stile è cretese, molto probabilmente della prima metà del '500. Vi si nota una compresenza di elementi orientali, quali una certa stilizzazione del volto di Cristo, con tratti occidentali, specialmente nel chiaroscuro che suggerisce volumetria. L'autore è ignoto.

URBANO BOLZANIO E PIERIO VALERIANO E L'ARTE BELLUNESE

Nella sua opera *Hieroglyphica* Giehlov tratta diffusamente dei rapporti di Urbano Bolzanio e di Pierio Valeriano con i maggiori artisti del loro tempo. Per quanto riguarda Raffaello egli scrive che " Pierio frequentava la casa di Raffaello e qui aveva visto una antica statua in marmo " della quale aveva dato una precisa interpretazione iconografica¹¹. Ripetuti erano stati i contatti con Michelangelo sia a Roma che a Firenze¹².

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ K. Giehlow, *Hieroglyphica...op.cit.*, p.225

¹² K.Giehlow, *Hieroglyphica...op.cit.*, p.228

Giehlow ritiene che “ è presumibile che Valeriano abbia instaurato stretti rapporti con i pittori veneziani”¹³, soprattutto con Giovanni Bellini e Tiziano. A proposito di quest'ultimo egli annota che “secondo il biografo di Valeriano, Tiziano fu amico di Fra Urbano che il pittore ritrasse più volte”¹⁴.

Può essere interessante chiedersi se la presenza soprattutto di Valeriano nel Bellunese sia stata promotrice di arte nel territorio.

Secondo una tradizione locale egli avrebbe fatto fare a Tiziano, nella canonica di Castion, alcuni ritratti. In realtà, scrive Flavio Vizzutti, “li tre quadri in muro” ai quali si riferisce il conte di Collalto erano degli affreschi eseguiti ad abbellimento della canonica da Cesare Vecellio e non dal grande Tiziano. I tre dipinti raffiguravano Tiziano Vecellio, Pierio Valeriano e suo zio Urbano Bolzanino, illustre grecista e maestro di Leone X; “queste figure, di grandezza naturale, furono fatte segare col muro della canonica di Castion [...] dal generale Collalto”¹⁵ e trasferite nella sala d'armi del castello di Susegana dove vennero distrutte da un bombardamento durante la prima guerra mondiale.

Documentati sono invece due suoi interventi in campo architettonico. Il primo si riferisce alla chiesa di San Mamante, collocata alle pendici del Nevegal, nei pressi di Belluno. Scrive Flavio Vizzutti: “Nel 1527 l'illustre umanista Pierio Valeriano con evidente sensibilità di ordine pastorale intraprende cospicui lavori di ampliamento della chiesa. Sebbene non si conosca esattamente l'estensione e l'articolazione di tali interventi pare che alla sua volontà si debba la totale ricostruzione dell'abside, di nobile concezione architettonica, caratterizzata dall'elegante cupoletta; ad un periodo successivo – comunque entro la prima metà del XVI secolo – sono sicuramente databili gli affreschi che la ornano conferendo all'insieme una nota di fascino”¹⁶.

L'altro intervento architettonico riguarda la chiesa arcipretale di Castion.

Scrivono i Vizzutti che “durante il secondo incarico pastorale l'illustre Pierio Valeriano dispone l'edificazione della sacrestia”¹⁷. Una lapide nel muro esterno dell'abside recita infatti: PIERUS VAL.BOLZANIUS AEDIS HUIUS AEDITUS SACRARIUM FECIT ANNO SALUTIS MDXXXII.

Potrebbe essere interessante chiedersi se l'influsso dei due umanisti sia stato più esteso, a livello artistico, nel territorio bellunese. Va subito precisato che non esiste nessuna documentazione che autorizzi a rispondere in maniera affermativa a tale interrogativo. In merito si possono formulare unicamente delle ipotesi. Ci permettiamo di formularne una relativa a un affresco che si trova nella parete laterale dell'androne dell'Antico Palazzo Vescovile di Feltre e che presenta una straordinaria ricchezza iconografica in sintonia con le ricerche dei due umanisti bellunesi. Annota Susanne Mueller, nella sua *Introduzione* all'opera di Giehlow, che essi hanno espresso la loro genialità soprattutto nel concepire i geroglifici “non più come un rigido sistema di significato e significante, per cui un oggetto o una idea trova il suo corrispettivo in una specifica figura, ma come una grammatica mobile che permette la formazione di concetti grazie ad una contaminazione tra parole ed immagini”, contribuendo “al sorgere di quel nuovo genere letterario per immagini che è l'emblematica”¹⁸. L'affresco, che è datato 1504, presenta come primo registro

¹³ K.Giehlow, *Hieroglyphica...op.cit.*, p.210

¹⁴ K.Giehlow, *Hieroglyphica...op.cit.*, p.212

¹⁵ F.Vizzutti, *Le chiese della parrocchia di Castion*, Belluno 2005, p.54

¹⁶ F.Vizzutti, *Le chiese...op.cit.*, p.231

¹⁷ F.Vizzutti, *Le chiese...op.cit.*, p.22

¹⁸ K.Giehlow, *Hieroglyphica...op.cit.*, p.XVIII

una serie di otto sfingi inginocchiate e al centro il monogramma di San Bernardino da Siena tra due angeli, anch'essi inginocchiati.

Nel secondo registro, oltre agli stemmi del Doge Leonardo Loredan, della Repubblica Veneta, del Papa Giulio II, del Patriarca di Aquileia Domenico Grimani e del vescovo di Feltre Antonio Pizzamano, vi sono otto fauni, di varie età, con in mano strumenti musicali.

Indubbiamente il committente e l'ispiratore di questo insieme compositivo è il Vescovo Antonio Pizzamano il quale, con ogni probabilità, voleva con questo affresco presentare il programma del suo episcopato all'insegna di un dialogo tra popoli e culture, a iniziare da quella egizia, favorito dalla religione.

Nato a Venezia nel 1462 da un ceppo nobile a 18 anni si era trasferito a Padova dove aveva stretto profonde e ben selezionate amicizie col veneziano Domenico Grimani e con i fiorentini Pico della Mirandola e Poliziano. Alla morte di Pico redige il catalogo delle sue opere, manoscritti pergamenacei o papiracei e opere a stampa, per ben 1190 titoli, su incarico del suo amico Domenico Grimani che li aveva acquistati dal fratello di Pico.

Può essere interessante annotare che anche Pico, in base agli scritti sincretici dell'Antichità, come quello di Ermete Trismegisto, cercava di armonizzare, secondo Giehlow, "tra loro i diversi sistemi filosofici accordandoli con la religione cristiana" ritenendo possibile "ricavare dalla filosofia egizia, fonte di ogni saggezza pagana, anche la chiave per unire le antiche dottrine filosofiche alla dottrina cristiana".

Nell'affresco di Feltre il Pizzamano sembra ispirarsi anche al dipinto che Andrea Mantegna aveva realizzato nel 1452 nella lunetta sovrastante il portone principale della Basilica di Sant'Antonio. Lo riprende innanzitutto nella frase, tratta dalla lettera ai Filippesi di san Paolo (Fil. 2,1 ss), che il Maestro aveva dipinto attorno al trigramma IHS di San Bernardino da Siena: *In nomine Jesu omne genu flectatur caelestium, terrestrium et infernorum – Nel nome di Gesù ogni ginocchio si pieghi nei cieli, in terra e sottoterra.*

A Feltre al posto dei due santi francescani vi sono i due angeli inginocchiati indicanti il cielo e la terra. Gli inferi sono invece richiamati dal simbolo funebre delle sfingi. Può essere interessante annotare, a conferma del permanere di questa lettura iconografica, come anche Pierio Valeriano veda nelle sfingi inginocchiate un invito rivolto a tutti a riconoscere Dio come unico Creatore¹⁹.

Rispetto all'affresco di Padova quello di Feltre iconograficamente è più ricco perché riporta anche il seguito della frase della lettera ai Filippesi: "e ogni lingua proclami che Gesù Cristo è il Signore" (Fil 2,11). L'immagine di Pan, nome che significa "Ogni", compare quattro volte, con età variata e con diversi strumenti musicali, probabilmente a significare che anche la cultura greca è invitata a entrare in dialogo col cristianesimo.

Chi può essere l'autore di questo affresco? Luca Caburlotto lo attribuisce alla scuola del Mantegna²⁰. Quale può essere stato l'apporto del Maestro? Oltre alla ripresa esplicita di un tema già affrontato nel 1452 vi è la tecnica del *grisaille* che proprio nel 1504 egli stava adoperando a Venezia, nel palazzo di San Polo di Francesco Cornaro. Può essere significativo annotare come

¹⁹ Scrive P.Valeriano negli *Hieroglyphica...op.cit.*,p.16, sotto la voce *sphinx*: "Alii interpretantur totius terrae dominium religioni cedere cui ferocia quantumlibenter animalia sese subiciunt imperiumque suscipiant

²⁰ L.Caburlotto, *La decorazione pittorica dell'Antico Vescovado*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Feltre e Territorio*, Belluno 2008, pp. 191ss

Florio Miari, nel suo *Dizionario Storico – Artistico – Letterario*, sotto la voce *Consiglio dei Nobili*, accenni ad una presenza del Maestro a Belluno²¹.

Potrebbe essere plausibile, per le opere sopra presentate, un apporto diretto o indiretto del Bolzanio e del Valeriano. Allo stato attuale degli studi va ribadito che l'ipotesi non trova alcun riscontro documentario²². In ogni caso esse sono una singolare e preziosa testimonianza di uno straordinario livello interculturale presente nel territorio bellunese nel '500.

²¹ F.Miari, *Dizionario storico – artistico – letterario bellunese*, Sala Bolognese 1979, p.54

²² Ringrazio il dott.Paolo Pellegrini per aver letto il testo e per alcuni preziosi suggerimenti che mi ha fornito

Belluno e Feltre tra paganesimo e cristianesimo (Luisa Alpago Novello)

Da dove e quando può essere arrivata la predicazione cristiana nelle città romane di Belluno e Feltre? A questo interrogativo hanno già cercato di dare una risposta gli storici locali a partire dal secolo XVII, in particolare Giorgio Piloni¹ e Antonio Cambruzzi², basandosi sulle poche fonti a loro accessibili e sulle tradizioni medievali.

Così, a lungo si è tramandata la presunta origine apostolica delle due Chiese: Prodocimo vescovo di Padova mandato da Pietro ad evangelizzare Feltre ed Ermagora vescovo di Aquileia inviato da Marco ad evangelizzare Belluno. Queste leggende sono comuni anche ad altre città e si ritiene siano sorte per accrescere il prestigio dell' episcopato locale. Partendo da qui si sono poi costruite fantasiose serie di vescovi, che non trovano però riscontro nei documenti.

La critica moderna, fondandosi su dati storici ed archeologici certi, ha rifiutato queste tradizionali ricostruzioni, inquadrando l'inizio del Cristianesimo a Belluno e Feltre nel più ampio panorama dell' evangelizzazione del Veneto e appoggiandosi sui risultati di scavi archeologici.

Su questo argomento sono fondamentali le recenti pubblicazioni di Nilo Tiezza³, di Claudio Centa⁴ e di Giuseppe Cuscito⁵, studi precisi ed esaurienti a cui si rimanda per ogni approfondimento. Ci si limita qui a riassumere le conclusioni.

Già prima dell'editto di Costantino (anno 313) che dichiarava lecita la religione cristiana, nell' Italia settentrionale esistevano alcune comunità organizzate con a capo un vescovo: almeno dalla metà del sec. III (dal 250 circa) a Milano e ad Aquileia, ma anche a Padova e a Verona. Va tenuto presente che la sede vescovile veniva istituita dove già da tempo esisteva una comunità cristiana numerosa. Ad Aquileia i primi gruppi cristiani sarebbero stati presenti già alla metà del II secolo. Dopo l'editto costantiniano sorgono nuove sedi vescovili e inizia la costruzione di edifici religiosi.

Nel 381 al concilio di Aquileia, convocato per iniziativa del vescovo di Milano Ambrogio, sono presenti già i vescovi di Altino e Trento, centri importanti lungo la via Claudia Augusta. Dopo la morte di Ambrogio nel 397, si ritiene che Aquileia sia diventata sede metropolitana, cioè che il suo vescovo sia stato posto a capo della provincia ecclesiastica sorta nell'ambito della provincia civile *Venetia et Histria*. Le successive diocesi (in seguito divenute suffraganee di Aquileia), vennero quindi costituite dal vescovo di Aquileia negli altri centri municipali, nel territorio di sua influenza, tra la fine del IV e l'inizio del V secolo: Concordia nel 389. Nel secolo seguente Aquileia diede un vescovo anche a *Iulium Carnicum* (oggi Zuglio), piccolo centro di montagna lungo la via diretta al Norico. Sembra quindi logico pensare che almeno in questo periodo anche i municipi di *Bellunum* e *Feltria* abbiano ricevuto il loro vescovo: erano centri importanti, ben inseriti nella rete viaria

¹ G. PILONI, *Historia della Città di Belluno*, Venezia 1607.

² A. CAMBRUZZI, *Storia di Feltre*, ms 1681, Feltre 1873-75 (a cura di A. Vecellio)

³ N. TIEZZA, *Le Chiese di Belluno e di Feltre nelle principali vicende storiche di due millenni*, in *Storia religiosa del Veneto*, 7, Padova 1996, pp. 27-44.

⁴ C. CENTA, *Le Chiese di Belluno e di Feltre nella storia*, in *La storia e l' arte delle Diocesi di Feltre e di Belluno*, Feltre 2009, pp. 7-54.

⁵ G. CUSCITO, *La cristianizzazione di Feltre e Belluno*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi*, Belluno 2010, pp. 25-39.

romana diretta al Norico e alla Rezia. La cristianizzazione delle campagne avvenne in tempi successivi, non senza incontrare resistenze: si pensi ai missionari martirizzati in Val di Non nel 397.

La diffusione della nuova fede nei centri cittadini già sedi di municipi non fu un'operazione sistematica: almeno nei primi tempi avvenne ad opera di singoli individui (in particolare *mercatores*) che nei loro spostamenti erano entrati in contatto con comunità cristiane già organizzate. Si pensi ad esempio ai rapporti commerciali che legavano il Feltrino con l'emporio laniero di Padova, dove confluivano le lane prodotte nel territorio; al commercio del legname trasportato con zattere lungo le vie fluviali del Piave e del Brenta; oppure ai soldati bellunesi e feltrini che militavano nei pretoriani a Roma (tra gli altri *Lucius Oclatius Florentinus* ricordato in una epigrafe del II secolo a Feltre⁶) o erano di stanza nelle aree orientali, culla del ⁷Cristianesimo. Di recente è stata rinvenuta in Cappadocia (non lontano da Antiochia) l'epigrafe funeraria di un soldato bellunese, *Publius Turranius Severus*⁸.

La critica odierna pone alla fine del III secolo l'apostolato di Prosdocimo di Padova⁹ e di Ermagora di Aquileia (che nelle tradizioni leggendarie era anticipato al I secolo). Proprio da queste due sedi vescovili potrebbe essere giunta la prima evangelizzazione nelle nostre città tenendo presente che S. Prosdocimo è il protettore della città e diocesi di Feltre, i Santi Ermagora e Fortunato sono tra i protettori di Belluno. Certamente deve essere passato del tempo prima che nelle due città si formassero importanti comunità cristiane, degne di ricevere un vescovo.

Prove sicure della presenza di sedi episcopali in entrambe le città esistono solo dalla metà del secolo VI. Il territorio delle diocesi doveva coincidere con quello dei municipi romani.

I primi vescovi storicamente documentati sono *Laurentius episcopus sanctae catholicae eccelsiae Bellunatae* e *Fontejus episcopus sanctae Feltrinae ecclesiae* che insieme ad altri vescovi parteciparono al concilio di Marano e firmarono la supplica rivolta all'imperatore Maurizio nel 591. Dato che vi vengono ricordati i vescovi loro predecessori (*venerandi decessores*) è evidente che l'istituzione delle due diocesi va anticipata di qualche tempo. Al concilio di Grado del 579 il vescovo di Belluno non era presente e il vescovo di Feltre Fontejo¹⁰ si fece rappresentare dal presbitero Lorenzo, che oltre a tutto giunse in ritardo: erano tempi duri per la città dopo la recente invasione dei Longobardi (anno 569), "da quali presa, fu saccheggiata, arsa e desolata" (secondo quanto riferisce lo storico Cambruzzi).

Il Piloni ricorda anche un precedente vescovo di Belluno, Felice, vissuto nel periodo terribile della guerra goto-bizantina (535-553), sepolto nella chiesetta di Valdenere presso Bolago, "dove si era ridotto ad abitare per stare lontano dagli Arianni". Questa notizia ha avuto conferma nel ritrovamento avvenuto in quel luogo nel 1762 di un coperchio di sarcofago a baule, databile al VI secolo, recante l'iscrizione + FELIX. EPS, andato poi perduto ma di cui resta l'incisione di

⁶ CIL, V, 2069: Florentino militò per sei anni a Roma nella I coorte pretoria, nella centuria di Vero (CIL, VI, 37193) e fu sepolto lungo la via Cassia.

⁷

⁸ "Année épigraphique" (AE), 1988, 1044.

⁹ A. BARZON, *Padova cristiana*, Padova 1979

¹⁰ A. D'ALBERTO, *Fontejo vescovo scismatico di Feltre. Il suo credo tricapitolino e la sua lotta contro i Longobardi*, Feltre 1991.

Francesco Monaco. Secondo la tradizione questo vescovo avrebbe edificato la cattedrale dedicata a S. Martino. Essa è citata nella donazione fatta da Berengario (a. 898) "*ecclesie Bellunensi, que est constructa in honore Sancti Martini Christi confessoris*". Le dediche a questo santo sono caratteristiche del secolo VI, durante la lotta contro le eresie.

La cattedrale di Feltre è intitolata a san Pietro. Mentre nel IV secolo si era affermato il culto per gli Apostoli in generale, con la fondazione di nuove basiliche a loro dedicate (vedi la *Basilica Apostolorum* edificata da Ambrogio a Milano e quella consacrata da Cromazio a Concordia, mentre quella di Aquileia era in costruzione), è nel secolo successivo che si privilegia l'intitolazione ai santi Pietro e Paolo. La tradizione vorrebbe che, convertita la città di Feltre alla fede cristiana, il beato Prodocimo, "avendo quivi distrutto il tempio già dedicato ad Apolline, nel medesimo luogo ne fabbricò un'altro"¹¹, che intitolò all' apostolo Pietro.

Il famoso calice eucaristico d'argento, rinvenuto nel 1836 in un anfratto di roccia lungo la via Claudia Augusta, nei pressi di San Donato di Lamon (forse messo al sicuro all'arrivo dei Longobardi) viene attribuito ai secoli V-VI. Sotto l'orlo della coppa corre l'iscrizione DE DONIS DEI URSUS DIACONUS SANCTO PETRO ET SANCTO PAULO OPTULIT. Data la sua antichità il calice potrebbe essere stato donato alla cattedrale feltrina, dedicata appunto a San Pietro¹².

RIFLESSIONI

Constatata la scarsità di dati sicuri sulla fase di passaggio dal paganesimo al cristianesimo, si può tentare di ricavare qualche altro indizio dalle testimonianze epigrafiche ed archeologiche.

La presenza di culti pagani nella val Belluna in età imperiale è testimoniata dalle iscrizioni qui rivenute, in realtà non numerose.

Attraverso una visione panoramica di queste epigrafi votive si può seguire l'evolversi dei culti dal periodo della romanizzazione al tardo impero¹³.

Nel secolo I d.C. a Feltre: dedica ad *Anna Perenna*¹⁴, divinità centro-italica.

A Belluno: dedica alla *Libertas Augusta*¹⁵; nel territorio dediche a Giove (a Polpet¹⁶, a Sedico¹⁷ e a Bolago¹⁸), e a divinità probabilmente indigene (*Louccianus* a Volpéz¹⁹ e *Ludrianus* a Calibago²⁰).

Nel secolo II d.C. compare il culto di Esculapio, dio della medicina (dediche a Belluno²¹ e a Castellavazzo²², nonché la grande statua del dio rinvenuta a Feltre). A Belluno: due basi dedicate alla *Iuventus divina*²³ da un collegio dei giovani.

¹¹ A. CAMBRUZZI, *Storia di Feltre* cit., I, p. 46.

¹² P. RUGO, *Il calice del diacono Orso*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", L., 1979, n. 229, pp.145-153.

¹³ *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) a cura di TH. MOMMSEN, V, Berlino 1872 ss.. *Supplementa Italica* (SI), n.s. 4 (*Bellunum*), Roma 1988 e SI n.s. 5 (*Feltria*), Roma 1989 a cura di L. LAZZARO. SI, n.s. 22 (*Bellunum et Feltria*), Roma 2004 a cura di M.S. BASSIGNANO.

¹⁴ SI, n.s. 5, n.1, pp. 250-251.

¹⁵ SI, n.s. 4, n. 5, pp. 322-324.

¹⁶ SI, n.s. 4, n. 2, pp. 319-320.

¹⁷ CIL, V 2037 e SI, n.s. 22, pp. 215-216.

¹⁸ CIL, V 2038 e SI, n.s. 22, p. 216.

¹⁹ CIL, V 8804 e SI, n.s. 22, pp. 227-228.

²⁰ CIL, V 2066 e SI, n.s. 5, p. 247.

²¹ CIL, V 2036 e SI, n.s. 22, p. 215.

Nel secolo III d.C. a Marés di Belluno, iscrizione votiva rivolta genericamente agli dei e alle dee che presiedono il destino e preservano dai mali (*dis deabusque fatalibus conservatoribus*²⁴).

Nei secoli III - IV d.C. numerose dediche agli Dei Mani (*D.M.*), protettori dei morti, presenti specialmente sui sarcofagi della necropoli di Polpet²⁵.

Non si conoscono invece epigrafi paleocristiane.

Sacerdozi pagani sono nominati nelle dediche in onore di cittadini illustri.

Nel secolo II d.C. sono noti due *flamines*, sacerdoti municipali addetti al culto pubblico (*T. Sertorius Proculus*²⁶ ad Orzés e *C. Firmius Rufinus*²⁷ a Feltre).

Tra il II e il III secolo nei due municipi sono presenti anche sacerdoti dello stato romano (*Laurentes Lavinates*) collegati ad antichi culti della città latina di *Lavinium* (*M. Carminius Pudens*²⁸ e *C. Flavius Hostilius Sertorianus*²⁹ a Belluno, *C. Firmius Rufinus*³⁰ a Feltre).

Nel IV secolo perdurano ancora cerimonie funebri chiaramente pagane. Sono ricordate nelle donazioni di *L. Veturius Nepos*³¹ e di *Hostilius Flamininus*³² (a.323) a Feltre, di *Iuventius Titus*³³ (a.338?) a Belluno, fatte a vari collegi per celebrare la memoria del defunto nelle feste dedicate ai morti (*natalia, parentalia, rosalia, vindemialia*).

Si può concludere che fino alla metà del IV secolo la religione pagana era ancora ben presente nei due municipi.

Il paganesimo era una religione di stato, con valenza politica; l'imperatore si fregiava del titolo di *pontifex maximus*. Perciò le autorità consideravano la nuova fede come una superstizione perversa e sfrenata (*prava et immodica*)³⁴, rovinosa (*exitialis*)³⁵, inaudita e malvagia (*nova et malefica*)³⁶. Essa costituiva un vilipendio della religione ufficiale, un'offesa alla maestà imperiale, un pericolo per lo stato stesso, per cui i cristiani vennero considerati un nemico da combattere.

Il diffondersi del cristianesimo coincide quindi con le persecuzioni decretate dagli imperatori già nei primi secoli. La persecuzione più grave fu quella ad opera di Diocleziano e Massimiano (303-305) che provocò molti martiri anche nella *Venetia*: ad Aquileia, a Vicenza, a Padova, tutte città in cui già esisteva una comunità cristiana organizzata. Non si conoscono invece martiri a Belluno e a Feltre, dove ancora doveva prevalere il paganesimo.

²² CIL, V 2034 e SI, n.s. 22, p. 214.

²³ SI, n.s. 4, nn. 3 e 4, pp. 320-322.

²⁴ CIL, V 8802 e SI, n.s. 22, p. 227.

²⁵ SI, n.s. 4, nn. 17-23, pp. 336-340.

²⁶ CIL, V 2047 e SI, n.s. 22, p. 220.

²⁷ CIL, V 2071 e SI, n.s. 22, pp. 246-247.

²⁸ SI, n.s. 4, n. 8, pp. 327-328 e n. 9, pp. 329-330. SI, n.s. 22, pp. 230-231.

²⁹ CIL, V 2044 e SI, n.s. 22, pp. 218-219.

³⁰ Vedi nota 26.

³¹ CIL, V 2072 e SI, n.s. 22, pp. 247-248.

³² SI, n.s. 5, n. 3, pp. 253-255 e SI, n.s. 22, pp. 251-252.

³³ CIL, V 2046 e SI, n.s. 22, pp. 219-220.

³⁴ PLINIO, *Epist.*, X, 96, 8.

³⁵ TACITO, *Ann.*, XV, 44, 3.

³⁶ SVETONIO, *Nero*, 16, 3.

E' curioso il gran numero di basi per statue (ben sei) erette a Belluno per decreto dei decurioni (il piccolo senato cittadino) in onore degli imperatori³⁷. Sembrano testimoniare la venerazione dell'amministrazione cittadina verso il potere imperiale. Non si conoscono le motivazioni di queste dediche, rivolte anche ad imperatori che non hanno avuto buona fama nel mondo romano (Nerone, Commodo, Caracalla), datate però ai primi anni del loro impero: forse per attirarsene la benevolenza? O in segno di approvazione della loro azione politica?

Certo colpiscono le dediche più tarde. Ad esempio quella a Cornelia Salonina, moglie di Gallieno e quella a Crispina moglie di Costanzo. La prima, insieme al marito, protesse ed ospitò Plotino, filosofo neoplatonico annoverato tra gli scrittori anticristiani. Costanzo partecipò, sia pur con moderazione, alla persecuzione dei cristiani decretata da Diocleziano.

In parallelo a Feltre è presente una base di statua eretta per decreto dei decurioni in onore dell'imperatore Decio (anno 250) che proprio in quell'anno diede inizio a una feroce persecuzione contro i cristiani³⁸.

Sarà una pura coincidenza? Verrebbe da pensare che, contro il volere delle autorità, nei due municipi iniziasse a diffondersi la nuova religione. Potrebbe essere una conferma alla tradizione che attribuisce proprio alla fine del III secolo l'inizio dell' evangelizzazione a Feltre e Belluno. Va ricordato che verso il 250 a Milano e ad Aquileia, come abbiamo visto, esistevano già comunità cristiane organizzate con il loro vescovo. Comunque, rimane il fatto che in quel tempo a Belluno e a Feltre le due amministrazioni cittadine erano ancora chiaramente pagane. Del resto lo erano anche a Milano e ad Aquileia.

Dopo l'editto di Costantino del 313, nelle due città cessano le dediche agli imperatori.

Infine nel 380, con l'editto di Tessalonica promulgato da Teodosio, il cristianesimo diviene religione di stato.

Dati archeologici: Belluno

Nell'area del Duomo attuale finora non sono stati fatti scavi archeologici mirati a scoprire gli eventuali resti della prima cattedrale dedicata a San Martino. Le fonti tradizionali non danno alcuna notizia, per cui si pensa che potesse trovarsi nello stesso luogo dell'odierna basilica. L'unica documentazione è costituita dall'epigrafe in onore di Marco Aurelio³⁹, rinvenuta nel sec. XVI nelle fondazioni della cattedrale, oggi murata a fianco dell'ingresso laterale: essa reca al centro un incavo rettangolare (sepolcreto per le reliquie) che testimonia il suo riutilizzo come mensa di altare. Poiché risale ai primi tempi cristiani il culto delle reliquie dei martiri e l'usanza simbolica di riadoperare epigrafi in onore degli imperatori pagani per reggere l'altare del culto cristiano, è credibile che la mensa appartenga alla prima cattedrale. In età romana l'attuale piazza del Duomo (Piazza Maggiore) doveva coincidere almeno in parte con il Foro cittadino, mentre la vicina piazza del Mercato (un tempo detta "Piazza di Foro") era occupata da edifici, come si è constatato nello

³⁷ A Nerone (54-68 d.C.): CIL, V 2035 e SI, n.s. 22, pp. 214-215; a Marco Aurelio (161-180 d.C.): CIL, V 2040 e SI, n.s. 4, p.314; a Crispina moglie di Commodo (180-192 d.C.): SI, n.s. 22, n. 25; a Caracalla (189-217 d.C.): SI, n.s. 22, n. 26; a Cornelia Salonina moglie di Gallieno (253-268 d.C.): SI, n.s. 4, n. 6; a Costanzo Cloro (292-306 d.C.): SI, n.s. 4, n. 7.

³⁸ A Decio (249-251 d.C.): CIL, V 2068.

³⁹ CIL, V 2040 e SI, n.s. 4, p. 314.

scavo archeologico nel 1991⁴⁰. Un rifacimento della chiesa in età carolingia è testimoniato da rilievi a decorazione viminea (ben sette) ritrovati nella zona della cattedrale, oggi in parte murati sulla facciata, in parte conservati al museo, databili al secolo IX⁴¹. Secondo l'uso liturgico la chiesa era correttamente orientata con la facciata rivolta verso le mura; doveva essere di piccole dimensioni, se nel 1423 San Bernardino da Siena dovette predicare nella piazza. L'edificio subì numerose riparazioni e ricostruzioni in seguito a terremoti ed incendi finché alla fine del secolo XV si decise di riedificarlo per maggior comodità con la facciata rivolta ad Est ed il coro poggiante sul torrione delle vecchie mura cittadine⁴². Per allargare la piazza vennero via via distrutte le chiesette di San Giovanni Battista, S. Martino e Sant'Andrea, disposte a corona intorno alla primitiva abside.

Dati archeologici: Feltre

Notizie importanti si possono ricavare dagli scavi effettuati sotto il sagrato del Duomo dalla Soprintendenza Archeologica del Veneto negli anni 1970-1976, che portarono alla luce i resti di un quartiere della città romana, ai lati di una grande via lastricata, probabilmente il decumano: botteghe ed edifici di pregio, tra cui forse la sede dei collegi professionali cittadini⁴³. Dopo la distruzione della città romana (gli storici locali dicono a opera di Attila nel 452), sulle rovine a cavallo della sede stradale venne innalzato un battistero a pianta circolare con abside, recante al centro una vasca ottagonale in lastre di marmo greco per il battesimo ad immersione (già individuata ed asportata in uno scavo occasionale nel 1926). I primi studiosi⁴⁴ non ebbero dubbio nel giudicare l'edificio paleocristiano, durato in uso per circa un secolo, fino alla distruzione di Feltre ad opera dei Longobardi. Durante gli ultimi lavori per la copertura dello scavo nel 1983, nuove ricerche hanno spostato la datazione del battistero ai secoli XI-XII⁴⁵, relativo perciò alla cattedrale romanica. In attesa della pubblicazione, i dubbi permangono. Stupisce il fatto che di questo battistero manchi ogni notizia storica, mentre ad esempio viene riportata la data di edificazione del santuario di San Vittore (anno 1045); così pure il Cambruzzi riferisce che nell'anno 1220 i Trevisani appiccarono il fuoco al vescovado e alle canoniche (secondo la tradizione edificate ad est della cattedrale dal vescovo Endrighetto da Corte nell'anno 781), ed il fuoco bruciò anche parte della cattedrale: ma non si fa cenno al battistero.

La sua presenza, a pochi metri dalla facciata del Duomo, sembra provare che la prima cattedrale, di dimensioni ridotte, fosse situata al di sotto dell'odierna navata centrale⁴⁶. Anche le basiliche paleocristiane di Aquileia e Parenzo avevano davanti il loro battistero. In attesa che si facciano

⁴⁰ S. BONOMI, *Nuovi dati archeologici su Belluno*, in AA.VV., *Immagini dal tempo – 40.000 anni di storia nella Provincia di Belluno*, 1992, pp. 160-162.

⁴¹ P. RUGO, *Le sculture altomedievali delle Diocesi di Belluno e Feltre*, Cittadella 1974, pp. 42-44.

⁴² M. DAL MAS, A. GIACOBBI, *Chiese scomparse di Belluno*, Belluno 1977, pp. 26-29.

⁴³ M. RIGONI, *Area archeologica sottostante la piazza del Duomo di Feltre*, pieghevole a cura della Soprintendenza Archeologica del Veneto, Padova 1995.

⁴⁴ L. DORIGUZZI, *Il battistero paleocristiano di Feltre*, in "El Campanon", IX, 22, 1975. P. LOPREATO, *Feltre*, in "Aquileia Nostra", XLVII, 1976, col. 254. P. LOPREATO, *Gli scavi del Duomo*, in "El Campanon", XI, 30, 1977. ALB. ALPAGO-NOVELLO, *La ricerca degli assi della basilica paleocristiana e dei due primi battisteri*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LI, 1980, n. 232, pp. 103-106. G. CUSCITO, *Il primo cristianesimo nella "Venetia et Histria". Indagini e ipotesi*, Udine 1986, pp. 35-36. R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle tre Venezie anteriori al Mille*, Padova 1987, pp. 70-72.

⁴⁵ M. RIGONI, *Area archeologica ... cit.*, Padova 1995.

⁴⁶ ALB. ALPAGO-NOVELLO, *La ricerca degli assi ... cit.*, p. 105 e tav. fig. 2.

nuove ricerche archeologiche, dobbiamo accontentarci dei pochi indizi venuti alla luce nel 1937 nello scavo sotto il piano della cripta⁴⁷. La scoperta di un lacerto di pavimentazione a mosaico a grosse tessere bicolori databile ai secoli IV-V ha fatto pensare che appartenesse alla basilica paleocristiana.

Una nuova fase edilizia tra i secoli IX e X è documentata da quindici rilievi altomedievali (frammenti di plutei, pilastrini, capitelli) rinvenuti negli stessi scavi della cripta⁴⁸.

In fine va ricordata la scoperta storicamente più significativa. Nel 1974, nell'ampliamento dello scavo sotto il sagrato del Duomo, dalla scarpata nell'angolo sud-est, ad una profondità di tre metri, è stata estratta una statua maschile in marmo pario, di grandezza maggiore del naturale (m 2,10), priva di testa, braccio e piedi, databile al II secolo d.C. Solo in un secondo tempo è stato possibile identificarla come effigie del dio pagano Esculapio, quando nell'area circostante sono stati raccolti più di 200 piccoli frammenti del volto barbuto, della capigliatura, della mano, dei calzari, del tronchetto e delle spire del serpente. Gli scavatori hanno riferito che la statua era immersa in uno strato di terriccio scuro organico, che ad essi è sembrato letame. Tra le macerie appena al di sopra della statua è stata raccolta una moneta di Arcadio, che col padre Teodosio fu Augusto dal 383 al 395⁴⁹.

Questo ritrovamento permette di fare alcune considerazioni:

1) La statua di Esculapio, vista la sua grandezza, doveva essere collocata in un luogo di culto pubblico, piuttosto che nella vicina sede dei collegi, come è stato proposto. Secondo la tradizione in quest'area sarebbe esistito un tempio dedicato ad Apollo, padre di Esculapio; ad un duplice culto farebbe pensare anche il ritrovamento nelle vicinanze di un'ara a due conche. Sulle rovine del tempio sarebbe poi stata edificata la prima chiesa cristiana, allineata lungo il decumano; questo orientamento, non esattamente E-W, è stato poi mantenuto nelle successive ricostruzioni.

2) Sembra che la statua sia stata abbattuta con violenza, - come dimostra il gran numero di frammenti - da molte persone, armate di scalpelli e martelli, che si sono accanite in particolare sul volto e sugli attributi del dio. E' quindi verosimile che in quel momento già esistesse a Feltre un gruppo numeroso di cristiani e che l'abbattimento sia stata opera loro.

3) Per stabilire l'epoca bisogna rifarsi alla legislazione imperiale, in particolare all'editto di Tessalonica emanato da Teodosio nel 380, con il quale il Cristianesimo divenne religione di stato. Negli anni successivi furono proibiti i riti pagani, vietata l'adorazione delle statue e i sacrifici, vennero confiscati i templi ecc⁵⁰.

⁴⁷ 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, 65, 1939, pp. 1113-1122.

⁴⁸ P. RUGO, *Le sculture altomedievali ... cit.*, m. 21-27.

⁴⁹ Testimonianza orale dell'allora ispettore onorario arch. Ferruccio Franzoia, confermata nell'inventario dei reperti consegnati alla Soprintendenza Archeologica del Veneto: "P.B. di Arcadio (dallo strato di macerie sopra la statua)".

⁵⁰ G. SENA CHIESA, *Tra paganesimo e cristianesimo*, in *Milano capitale dell'impero romano 286-402*, Milano 1990, p. 79; M. SANNAZZARO, *La cristianizzazione delle aree rurali della Lombardia (IV-VI sec.)*. *Testimonianze scritte e materiali*, dispense dei seminari dell'Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica, anni 1988/89 e 1989/90, pp. 21-22.

In questo periodo a Milano il vescovo Ambrogio esigeva l'abbattimento delle statue di culto nei templi: un esempio è la distruzione violenta del santuario di Minerva a Breno in val Camonica⁵¹. Anche qui l'abbattimento e la decapitazione della statua della dea sembrano essere stati intenzionali e collegati alla distruzione dei luoghi di culto a partire dall'età teodosiana. L'accanimento contro le statue delle divinità pagane era dovuto alla convinzione che in esse abitassero i demoni e che il loro volto fosse dotato di una potenza maligna.

Si può così concludere che anche a Feltre tra la fine del IV e l'inizio del V secolo il Cristianesimo abbia avuto il sopravvento sul paganesimo.

Più a lungo è durato il processo di cristianizzazione delle zone rurali, attuato dai vescovi spesso valendosi dell'aiuto dei possidenti (*possessores*), che erano invitati a diffondere il Vangelo nelle loro proprietà. Le prime testimonianze di cappelle nel territorio risalgono al secolo VI: ricordiamo i due plutei provenienti dalla distrutta chiesetta di Baldeniga (ora murati nella chiesa di S. Fermo⁵²), il frammento di sarcofago riusato come pietra d'angolo nell'antica chiesa plebana di S. Felice presso Trichiana⁵³, la chiesa di San Pietro a Mel, con area funeraria in uso a partire dal secolo VI⁵⁴.

⁵¹ F. ROSSI, *Le testimonianze archeologico-epigrafiche*, in *Milano capitale dell'impero romano ... cit.*, pp. 79-80.

⁵² A. BEVILACQUA LAZISE, *Alcuni frammenti d'architettura ravennate nel Bellunese*, in "Arte e Storia", Firenze 1911.

⁵³ P. RUGO, *Le sculture altomedievali ... cit.*, p. 57 e tav. XXII.

⁵⁴ E. POSSENTI, *La chiesa altomedievale di San Pietro a Mel (BL), nuovi dati della Provincia di Belluno*, in *Chiese altomedievali in Trentino e nell'arco alpino nord-occidentale*, seminario 18 marzo 2011, Trento, Castello del Buon Consiglio.

Esplorazioni d'archivio: cappelle quattrocentesche perdute (Orietta Ceiner)

Le note che seguono derivano in massima parte da fonti archivistiche conservate presso l'Archivio storico comunale di Belluno e riguardano alcune opere di natura devozionale finanziate dalla Comunità di cividà di Belluno durante la prima metà del Quattrocento per le chiese e i conventi cittadini.

Durante questo periodo furono gettate le basi del plurisecolare governo della Serenissima Repubblica di Venezia nel territorio bellunese, appoggiandosi sul locale consiglio aristocratico che già svolgeva le principali funzioni istituzionali codificate dagli ordinamenti statutari trecenteschi del 1392¹. Dopo la definitiva dedizione del 1420, la città e il suo distretto funsero per la Terraferma veneziana da «baluardo difensivo²» opposto alle mire espansionistiche degli Asburgo, ma anche da snodo commerciale per le merci in transito, raggiungendo via via un certo grado di sviluppo economico e di crescita demografica grazie anche alla ricchezza delle risorse naturali³.

La peste⁴ infierì in particolare durante il secolo XV e in concomitanza con l'epidemia che colpì il territorio bellunese dal 1435⁵ si decise di erigere nel Duomo⁶ della Città una cappella dedicata ai

¹ Per un orientamento generale sulla storia di Belluno durante l'amministrazione veneziana: *Relazioni Relazioni dei Rettori veneti in Terraferma. II. Podestaria e Capitanato di Belluno. Podestaria e Capitanato di Feltre*, a cura dell'Istituto di storia economica dell'Università di Trieste, Milano, Giuffrè, 1974; F. Vendramini, *Note sugli statuti bellunesi (età medievale e moderna)* in *Statuto della città di Belluno*, Belluno 1992, pp. 69-117; *Statuti di Belluno del 1392 nella trascrizione di età veneziana* a cura di E. Bacchetti, Roma 2002, in part. pp. 7-5; Idem, *Belluno. Statuti del 1392. Testi scelti, tradotti e annotati*, Roma 2005. Per gli aspetti politici del Quattrocento della Terraferma si rimanda anche: G. Cozzi, M. Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia: dalla guerra di Chioggia alla riconquista della Terraferma*, Torino, 1986; A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1993, in particolare pp. 112-116; A. Viggiano, *Governanti e governati. Legittimità del potere ed esercizio dell'autorità sovrana nello Stato veneto della prima età moderna*, Treviso 1993, in particolare pp. 3-50.

² S. Collodo, *Civiltà cittadina e ceti sociali a Belluno nel Quattro e Cinquecento*, in *A Nord di Venezia, Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, a cura di A. M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, Cinisello Balsamo [2004], p. 29.

³ R. Vergani, *La produzione del ferro nell'area veneta alpina. Un bilancio provvisorio (secoli XII-XVI)*, in *La sidérurgie alpine en Italie (XII e-XVI e siècle)*, Études réunies par Ph. Braunstein, Rome 2001, pp. 71-90; Idem, *Forni fusine boschi*, in *Le pergamene della Pieve di San Floriano di Zoldo (secoli XIV-XIX)*, a cura di O. Ceiner e S. Miscellaneo, Pieve di Zoldo (Belluno) 2002, pp. 25-29; Idem, *Le vie dei metalli*, in *Per terre e per acque. Le vie di comunicazione nel Venetodol medioevo alla prima età moderna*, Atti del Convegno (Monselice, 16 dicembre 2001), a cura di D. Gallo e F. Rossetto, Padova 2003, pp. 299-318; Idem, - *Legname per l'Arsenale: i boschi "banditi" nella repubblica di Venezia, secoli XV-XVII*, in *Ricchezza del mare, ricchezza dal mare*, Atti della 37ª Settimana di studi dell'Istituto internazionale "F. Datini", a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 2006, pp. 401-14; Idem, *Boschi, miniere e metallurgia nell'area veneta: norme, istituzioni, conflitti (secoli XIII-XVIII)*, in *Il legno brucia: l'energia del fuoco nel mondo naturale e nella storia civile*, Atti del convegno (Milano 20 e 21 settembre 2007), a cura di A. Visconti, Milano, "Natura. Rivista di scienze naturali", 98 (2008), fasc. I, pp. 147-58; F. Vendramini, *Le comunità rurali bellunesi (secoli XV - XVI)*, Belluno 1979; O. Ceiner, *Nuove sulla Caminata*, in corso di pubblicazione.

⁴ Sull'epidemia in parola cfr. G. Piloni, *Historia della Città di Belluno*, Bologna 2002, p. 227. Nuova riflessione sugli aspetti economici e sociali della peste in G. Alfani, *Il Gran Tour dei Cavalieri dell'Apocalisse. L'Italia del «lungo Cinquecento» (1494-1629)*, Venezia 2010, in particolare pp. 129-176.

⁵ Alessandro Da Borso ripete Giorgio Piloni e scrive che risalirebbe al settembre del 1435 la richiesta del cappellano dell'Alpago al podestà di Belluno Maddaleno Contarini, anche se vana è stata la ricerca tra le Provisioni della Comunità contenute nel Libro G per il 1435 reperirne un a per tale mese (ASCB,

santi Fabiano e Sebastiano⁷. Come si legge infatti in una deliberazione assunta dai rappresentanti della città in data 7 settembre 1436⁸ fu il rettore in carica Bernardo Diedo a raccontare al Consiglio cittadino che a un cappellano del vicino Alpago erano apparsi i santi Fabiano e Sebastiano, rivelandogli come la pestilenza sarebbe cessata, sia in città che nel distretto, se fosse stata eretta e completata una cappella in loro onore e fosse stata fatta una solenne processione⁹:

Proposita domini potestatis super facto capele. ... quod cum heic ser Franciscus notarius de Alpago exposuerit quod cum istis diebus elapssis quidam presbiter capelanus habuerit in visionem

Comunità, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, cc. 78r-98r.): cfr. A. Da Borso, *La cronaca bellunese di Giuseppe Crepadoni*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», X (1938) 58, p. 996.

⁶ A tutt'oggi non è ancora stato possibile ricostruire con sicurezza quale fosse la struttura dell'edificio originario per mancanza di fonti documentarie e tanto meno grafiche. Dalle registrazioni di spesa relative al Duomo conservate nell'ambito dell'archivio capitolare don Gaetano Masi dedusse, tra l'altro, che un edificio venne consacrato nel 1426 e che nel 1449 furono fatte delle spese per riparazioni e ricostruzioni edili, consistenti in pietre, laste, *bordonali*, *chiavi*, *degorenti*: cfr. G. Masi, *L'antica cattedrale di Belluno*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore» VIII (1936), 44, pp. 734-736; VIII (1936), 45, pp. 749-753. Sintetizza Virginio Andrea Doglioni come «in seicento anni si sovrapposero dal secolo XIII ai giorni nostri quattro edifici più o meno sulla stessa area di piazza Duomo, i primi due a con pianta a tre navate ma di dimensioni contenute, entrata principale a occidente e contenuto sagrato sul Piave «vi si accedeva passando vicino al palazzo del Comune o dalla via S. Lucano, tra le sacrestie e le case canonicali, attraversando il cimitero delle donne sito ove è il piazzale interno de Campanile. Verso il Piave correvano le mura con alla base il fossato e, a lato di questo, il sentiero che, allora e più propriamente, si diceva di Sottocastello: le mura giungevano ad un torrione sopra il quale si elevò, più tardi, l'attuale coro. Più grande e di stile gotico era la Chiesa consacrata dal vescovo Rossi: il quale cambiò il coro posto ad oriente (giusto la consuetudine ecclesiastica d'allora) ad occidente; pur essendosi estesa in profondità non arrivava all'attuale la cui costruzione durò circa un secolo. Si può ritenere che il passaggio dalla precedente all'attuale si svolse a poco a poco, sopra disegno di Tullio Lombardo: dell'antica, avendo subito sostanziali modificazioni, non rimane che qualche motivo innestato alla facciata. Nel 1557 si pose la prima pietra del coro: si presume che ragioni di difesa della città permettessero che la Chiesa fosse direttamente sopra il fossato» V.A. Doglioni, *Note inedite sull'antica e sull'attuale cattedrale di Belluno*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore» III (1931), 13, pp. 182-185.. Sull'edificio cfr.: F. Vizzuti, *La Cattedrale di Belluno. Catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno 1995; A. Guerra, *Architettura della sintesi: Tullio Lombardo*, Pierio Valeriano e la cattedrale di Belluno, in *I Lombardo: architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, (a cura di) A. Guerra, M. Morresi, R. Schofield, Venezia 2006, pp. 84-119.

⁷ San Sebastiano fu invocato in caso di siccità, piogge torrenziali, malattie infettive degli uomini, degli animali e delle piante per le modalità del suo martirio e ricordato nella liturgia cattolica il 20 gennaio. Ebbe particolare devozione nel territorio agordino in occasione di siccità, piogge torrenziali, malattie infettive degli uomini, degli animali e delle piante tant'è che gli venne dedicata una chiesa a Falcade, Ornella, Sottoguda. Con S. Rocco - comunemente invocato contro la peste- fu oggetto di culto anche in altre località della Provincia di Belluno come Danta, Cadola, Lamosano, Pieve di Zoldo e Vezzano, loc. vicina a Belluno: cfr. F. Tamis, *Il Culto dei Santi nella Diocesi di Belluno*, Belluno 1986, pp. 65-66. San Fabiano papa martirizzato morì il 20 gennaio, data per la quale la liturgia cattolica lo accomuna a San Sebastiano.

⁸ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446) n. 70, c. 106v. Purtroppo il registro delle deliberazioni di questi anni si presenta lacunoso. Possediamo anche l'informazione stringata dal *Dizionario* di Francesco Alpago ripresa ed ampliata da Luigi Alpagò-Novello, che riserva solo un breve accenno alle opere murarie della cappella dei Santissimi Fabiano e Sebastiano e all'ancona degli anni '40 del XV secolo, incentrando il suo contributo sulla storia dell'omonimo altare del Duomo eretto durante il secolo XVI: L. Alpagò-Novello, *L'altare in Duomo della Magnifica Comunità di Belluno*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», XXII (1951), 115, pp. 29-40.

⁹ Per la trascrizione dei documenti ci si è attenuti al massimo rispetto dell'originale, limitando gli interventi allo scioglimento dei compendi abbreviativi senza segnalazione di sorta alcuna, rendendo il grafema *j* con *i*, introducendo segni diacritici e punteggiatura all'uso moderno; informato pure a criteri attuali è anche l'impiego delle iniziali maiuscole e minuscole. In argomento cfr.: G. Tognetti, *Criteri per la trascrizione di testi medievali e italiani*, Roma 1982; E. Falconi, *L'edizione diplomatica del documento e del manoscritto*, Parma 1984.

et ei appareverunt santissimi sancti Fabiani et Sebastiani qui ei dixerunt in civitate Belluni viget maxima mortalitas ex peste si ipsi de Cividado volunt facere edificare unam capelam in honore et sub vocabulo sanctorum Fabiani et Sebastiani in Civitate Belluni et faciant semel in anno facere solempnem processionem ob reverentiam ipsorum sanctorum et celebrare missam in ipsa capella ipsa capella non erit completa quod ipsa mortalitas a peste decessabit de ipsa civitate et districtu eiusdem et amplius non erit epidemia a peste in ea et unde placeat super predictas providere; et ibi per prefatos dominos consules et consiliares siperius denotatos consultum fuit quod onino (sic) capella ipsa debeat aedificari sub vocabulo sanctorum Fabiani et Sebastiani

Provisio quod aedificatur una capella ob reverenciam et sub vocabulo sanctorum Fabiani et Sebastiani. Et ibi factum partito per prefatum dominum potestatem et capitaneum ... placuit omnibus consiliares

Trascorso quasi un secolo e mezzo dai fatti, il nobile bellunese Giorgio Piloni così scrive nella sua *Historia*¹⁰:

La peste quest'anno si fece gagliardamente sentire nella città di Belluno, ne si haveva per molti mesi potuto ritrovare rimedio alcuno: fin che un giorno del mese di Settembre venuto un Chierico del Contado di Alpagò davanti Magdaleno Contarini Podestà in Cividale espose haver in visione veduto un'immagine, che li disse: Che se dal commune di Beluno fosse fatto edificare una capella con un altare in honor di Santi Fabiano & Sebastiano, invocado l'aiuto di questi gloriosi Santi ad esserli intercessori appresso Iddio, cesserebbe tal pestilentia. Era il fine del regimento del Contareno, & di Ludovico de val de Zuchi Dottore suo Vicario & per ciò fu differita la proposta del Chierico sin alla venuta di Bernardo Diedo Podestà & Iacomo Rovèro suo Vicario, li quali dedussero tal Visione al consiglio della città l'anno seguente. Et ivi fu con grande allegrezza sentita tal buona nuova, & fu concordemente da tutti i Consiglieri deliberato di costruire l'Altare & la Cappella nel Tempio Catedrale in Honor di questi Santi, votandosi li Cittadini di far le publiche processioni, & digiunare la sua vigilia al tempo della sua solennitade: costituendo un salario del publico denaro per il Sacerdote, che sopra l'altare quotidianamente celebrasse, da essere il Sacerdote eletto dal maggior Consiglio. Fu il voto delli Cittadini essaudito in Cielo, & si vidde manifestamente tal pestilentia cessare: & fu fatto subito edificar l'Altare e istituire la Messa: Che sin a presenti tempi viene con gran devotione essequito.

Che l'epidemia abbia imperversato nel distretto durante il 1435, è attestato da varie fonti d'archivio¹¹; vanno invece rivisti e puntualizzati i tempi di costruzione della cappella, che le fonti documentarie testimoniano diversamente da quelle letterarie. Infatti vi fu una stasi tra la decisione ed l'inizio dei lavori che presero avvio lentamente sino al 21 agosto 1439, data alla quale risalgono

¹⁰ G. Piloni, *Historia della città di Belluno*, opera di Giorgio Piloni, introduzione di Marco Perale, Bologna, 2002, p. 227

¹¹ Inequivocabilmente dall'atto col quale la Comunità provvide ai primi del 1436 alla riassunzione in servizio di un *pratico* di medicina, tale Zan Antonio Barberius de Collo, incaricandolo di visitare e medicare gli infermi della città e dei dintorni, come aveva fatto nell'anno precedente: cfr. ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446) n. 70, c. 97r.

la conferma dell'inizio dei lavori all'interno del Duomo e una proposta di completamento dal rettore subentrato nell'incarico fatta al Consiglio maggiore cittadino di proseguire a spese delle Comunità nell'intrapresa *fabbrica* della cappella sotto la vigilanza di due consiglieri soprastanti¹²:

complere ecclesiam sive capellam iam diu inceptam ad laudem et honorem sanctorum Fabiani et Sebastiani ut predicti devoti intercedant pro nobis coram altissimo Deo.

Ma evidentemente la costruzione dovette procedere a rilento se solo dopo circa due anni il 3 agosto 1441 fu annotato il bilancio con le entrate e le uscite¹³. La contabilità in entrata di cui diede conto il consigliere soprintendente alla costruzione Francesco Alpago, presenta un primo resoconto delle cifre in entrata per un totale in lire di piccoli¹⁴ di cinquecento quarantasei e dieci soldi, provenienti da oblazioni della Comunità di Belluno, di membri del governo cittadino, di artigiani e di anonimi rinvenute nella cassetta delle offerte¹⁵:

Ration ser Francisci de Alpago.

Infrascripti sunt denarii quos recepit ser Franciscus de Alpago superstes ellectus per Communitatem Belluni ad capellam sanctorum Fabiani et Sebastiani:

Libras centumduas parvorum 0: primo quidem recepit ipse ser Franciscum a ser Lodovicho de Persicinis, massario Communis Belluni, computatis libris vigintitribus soldis octo parvorum, datis domino Iorgio de Doiono¹⁶ et soldis viginti datis Aviano et libris duabus datis ser Anthonio de Azonibus, nomine Pauly Mascheretis et ser Carulo de Grino librarum viginti et sibi Francisco libris quadraginta soldis XII scilicet in totum libras centumduas parvorum.

Libras octuaginta octo soldos octo parvorum: item recepit a predicto numeratas ser Antonio de Azonibus nomine magistri Antonii Frison et suorum sociorum libras octuaginta octo solidos octo parvorum;

Libras quadraginta parvorum: item recepit quas habere debet ab ipso libras quadraginta parvorum;

Libras sex soldos sex parvorum: item recepit quii inventii fuerunt in zocheto libras sex solidos sex parvorum;

Libre unam soldos unum parvorum: item recepit pro una calvea frumenti reperta super altari et vendita libram unam parvorum scilicet I parvorum;

Libras quinque soldos sexdecim parvorum: item recepit qui repertii fuerit in zocheto libras quinque soldos sexdecim parvorum;

Libram unam parvorum 0: item recepit a magistro Bartholomeo Erusmer libram unam parvorum;

Libram unam solidos decemnovem parvorum: item recepit qui acceptui fuerunt de zocheto libram unam solidos decemnovem parvorum 0;

¹² ASCB, Comunità, Provisioni, Libro G (1432-1446) n. 70, c. 197r.

¹³ *Ibidem, idem*, cc. 261v – 262v.

¹⁴ Una lira di piccoli fu pari a 20 soldi pari a 240 piccoli ed 1 ducato fu pari a 4 lire dal 1381 (pace di Torino) al 1454 (pace di Lodi), cfr. G. Cozzi, M. Knapton, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna... cit*, p. 347.

¹⁵ ASCB, Comunità, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70 cc. 261v.

¹⁶ Giorgio Doglioni fu membro del Consiglio cittadino. Non è stato possibile fornire dati per tutte le persone che verranno citate, soprattutto per mancanza di studi e per semplice ignoranza di chi scrive.

Libras tricentas parvorum 0: item recepit a domino Victore de Crepadonibus¹⁷ libras tricentas parvorum 0.

Summa introitus est et capit libras quingentas quadraginta sex solidos decem parvorum 0.

Il dettagliato resoconto delle spese, anche in mancanza della descrizione progettuale, ricrea per noi quasi il cantiere dei lavori della cappella, con i tagliapietra, i muratori, i carpentieri che eseguirono l'opera, ciascuno secondo la sue abilità d'artigiano, senza trascurare i semplici carrettieri e gli zattieri che si occuparono del trasporto dei materiali da Longarone, dal Fadalto, da Mussoi e da altre località nelle immediate vicinanze della Città¹⁸.

In buona sostanza per la cappella fu aperto un varco e ricostruito un volto sul lato che dava sulla piazza¹⁹, la principale della Belluno dell'epoca, nella quale già allora insisteva l'edificio sacro, la cui abside tuttavia era posta a est, cioè all'opposto dell'attuale²⁰.

Il mastro lapicida fu tale Antonio Frison²¹, che con dei soci costruì la cappella gettando il volto e il piede delle colonnette e all'interno del volto compito quest'ultimo che avrebbe dovuto svolgere Mutono da Mussoi che aveva ricavato e lavorato le pietre: Quest'ultimo fu compensato per aver estratto a Longarone, nella cava di Bergamasco²², le pietre, due di dimensioni notevoli, di cui ne pose in opera una sola: l'operazione richiese almeno due trasferte del consigliere cittadino deputato alla sorveglianza, che noleggiò il cavallo. Il trasporto delle pietre da Longarone fu fatto con zattera condotta da Giovanni Ivenzio da Polpet e da Pietro da Sossai, mentre al trasporto su carro provvidero sia Nicolò Celentin con il figlio Bernardino, che alcuni abitanti di Lambioi, il figlio di Silvestro de Prà, Tiziano da Bolago, Cristoforo da Nogarè e soci, alcuni di Nogarè, Bertolino di Sedico e soci. L'altare fu lavorato da Antonio Frison in pietra estratta sul Fadalto da mastro Bartolomeo da Ceneda, trasportata su carro da Santa Croce a Ponte nelle Alpi²³ e poi sino in Città, nel borgo di Campitello²⁴ da alcuni carrettieri dell'Alpago: Domenico da Villa, Pietro di Manfredino

¹⁷ Sulla famiglia Crepadoni cfr. A. Da Borso *La cronaca di Giuseppe Crepadoni*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore» X (1938), 55, p. 943-945; X (1938), 58, p. 995-998; 59, p. 1007-1008.

¹⁸ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 262r e v. In materia di lavori edili e di manodopera cfr.: G. P. Jones, *Le costruzioni in pietra nell'Europa medievale*, in *Storia economica Cambridge* edizione italiana a cura di V. Castronovo, 2. *Il Commercio e industria nel Medioevo*, a cura di M. M. Postan e P. Mathias, Torino 1982, pp. 555- 584.

¹⁹ *Platea* di Cividà di Belluno secondo le fonti fu per antonomasia l'odierna piazza Duomo, in cui si trovavano e si trovano tuttora le sedi delle autorità.

²⁰ Solo successivamente ai lavori di ingrandimento principati durante gli anni settanta del secolo XV l'abside sarebbe stata costruita su di un bastione delle mura cittadine che guardano il Piave, accanto alla sede della Comunità di Belluno. Per una recente interpretazione: cfr. A. Guerra, *Architettura della sintesi... cit.*

²¹ Allo stato delle ricerche, non si sono reperite informazioni su questo artigiano. Sui lapicidi che operarono in Città particolarmente durante la seconda metà del Quattrocento si rimanda a: P. Moschetti, *Pietro e altri lapicidi lombardi ...cit.*; O Ceiner, *Nuove sulla Caminata, ... cit.*

²² *Castellavazzo. Un paese di pietra, la pietra di un paese*, a cura di A. Alpago –Novello, Vicenza 1997, in particolare il saggio di A. Bona, *La pietra di Castellavazzo nell'architettura. Dalla «lapis ruber» del Quattrocento alla «bella pietra cinerina» del Settecento in Castellavazzo. Un paese di pietra, la pietra di un paese*, a cura di A. Alpago –Novello, Vicenza 1997, pp. 125-136.

²³ All'epoca *Capo di Ponte*.

²⁴ L'attuale piazza dei Martiri (dal 3 giugno 1945 in memoria dei partigiani impiccativi) fu denominata anticamente *Campitello*, *borgo Campitello*, comprendeva lo spazio vuoto immediatamente fuori delle mura settentrionali della città di Belluno, all'interno delle quali si trovava il centro politico e amministrativo di piazza Duomo e quello commerciale di piazza del Mercato. Nei secoli seguenti di amministrazione della Repubblica

da Pieve d'Alpago, Domenico da Montanes, Donato da Montanes, Pietro da Sitran, Andrea Bortoluzzi da Re, Francesco da Sotrore Nicolò da Sotrore, Pietro da Farra, Nicolò da Farra, Girardo da Farra, Pasqualino da Farra, Bartolomeo Piva, Giovanni Rumor, Bartolomeo De Prà e Zanetto da Grava. Antonio Bivet²⁵, *sufficientissimus in arte carpentarie* che fu il carpentiere più attivo della *fabbrica della cappella*, e sovrintese forse alla scelta e stivaggio delle pietre e mattoni sui carri, e che coadiuvato dal *maragon* Avanzio da Salce²⁶ fece la cassetta delle offerte. Il Bivet inoltre costruì la porta della cappella inserendovi le brocche, gli ottanta chiodi, le due grandi bartovelle²⁷ fatte dal fabbro Aviano. La calce viva fu fornita da Tonione da Soccher e Antonio da Casan, preparata da Francesco Grizotto che la mescolò con la sabbia setacciata del Piave. I mattoni furono consegnati da Antonio da Mussoi probabilmente fatti nella fornace della Comunità

di Venezia, col progredire della crescita urbana e commerciale, il Campitello divenne lo snodo viario per il nord sia per il distretto minerario agordino, che per il Cadore e l'Alemagna, con l'apertura di botteghe, l'erezione di palazzi signorili e la fondazione di due chiese (S. Rocco e S. Giuseppe). Vi fu installata forse già durante la prima metà del XV secolo una fontana e fu utilizzato di volta in volta anche per intrattenimenti quali cacce dei tori, giostre equestri, per mercati ecc.

²⁵ Per Antonio Bivet è stata reperita una supplica presentata invano al Consiglio cittadino il 23 giugno 1427 - un ventennio prima dei lavori all'altare del Duomo - tesa ad ottenere l'appalto della manutenzione del ponte sul Piave di Borgo Piave, che ne illumina la personalità e fornisce uno spaccato sulla storia della città di quegli anni: «Davanti da voi magnifico e generoso misier Andrea Gabriel per la serenissima e excellentissima ducal signoria de Venesia dignissimo pottestade e capitaneo de Civald e del destreto de Bellun e davanti el savio e circumspecto conseio dela città de Bellun reverente mentre si expone maestro Antonio Bivet, marangon citadin de Bellun, fidel servidor vostro che conçosia colsa chel sia si povereto chel non possa viver lui e la so fameia seno cum granda fatiga de l'arte soa, la qual e in comun e a singulare persone el a doura volentiera e fedel mentre, ma pur non basta ala soa necessitade e conzosia colsa chel sia stado requirido del so misterio a provisione de altre comunitade, e lui plusto desidere star in la vostra citade e cum menor avantazo, humel mentre el suplica ala gratia vostra che la se degne de provedere de qualche salario sichè lui possa romagnir a drovare e in comun e in vostri fati dela so arte e mantignir so vita apresso voi ay quali el desidera plui tosto servire che ad altra comunità over persone pregando che per gratia e per misericordia el ne sia recomandà». La discussione aperta in Consiglio fa emergere altri dati della vita quotidiana: «... quod ipse magister Antonius est bonus sufficiens magister in arte sua et si recederet de Civitate Belluni comunitas ista valde egeret eo quia magister Blaxius carpentarius provisionatus a dicta comunitate pro eadem arte e rebus a Civitate Belluni et non habet promissam et iste magister Antonius non est minus sufficiens eo sic quod eidem videtur et sic consuluit quod per hanc Communita daretur in mense libras quinque de provisione dicto magistro Antonio ut habeat causam permanendi et habitandi in Civitate Belluni et possit sustentare familiam suam». Il consigliere Michele Miari argomentò « ... super facto supplicatione magistri Antonii Biveti consuluit quod considerato quod hec civitas Belluni est vacua et quotidie vacuatur denariis et habeat plures expensas introitu in mense quod ad presens nil sibi fiat de eo quod supplicavit ». Giorgio Doglioni a sua volta propose «... super supplicatione magistri Antonii Biveti consuluit quod considerato quod dictus magister Antonius est sufficientissimus in arte carpentarie in qua ipsum probavit et quolibet die operatur in commune et si recedet de civitate Belluni comunitas ista valde egeret eo quia magister Blaxius est absens a Civitate ista et ipse magister Antonius non est nunc sufficiens eo quare eidem omnino videtur quod per hanc comunitas Belluni darentur in mense de promissorium libras octo parvorum ut habeat habitandi in civitate Belluni et possit sustentare familiam suam et se adoperare in Commune Belluni qui necesse erit »,.: ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro F (1426-1432), n. 69, c. 61v e 62r. Il Bivet avrebbe costruito nel settembre del 1423 il palco dal quale S. Bernardino da Siena predicò in Belluno: G. Masi, *L'antica cattedrale di Belluno* ..., cit. p. 749.

²⁶ Per *Avantio de Salcis* segnaliamo un provvedimento consigliere del 1 aprile 1444 in cui è associato a Antonio *Buyetto* (variante cognominale di *Bivet*) per l'incarico di delimitazione dei confini dei boschi di pertinenza della fornace della Comunità: ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 337v.

²⁷ «bartovela, bartovella, bertoella, bertovella - cerniera, bandella di porta o di finestra...» E. CONCINA, *Pietre, .. cit.*, p.45.

nell'omonima località di Mussoi²⁸. La gradinata in pietra fu invece messa in opera da Pietro da Celentin, che con l'aiuto del manovale Pietro Stochò aveva rotto il muro. Ai lavori parteciparono anche tre uomini da Como che lavoravano con Antonio Bernabò²⁹.

La serratura della cassetta delle offerte fu preparata dal fabbro Aviano, con il ferro fornitogli dalla Comunità, che provvide anche all'acquisto di piombo, messo in opera nella serratura da Antonio del Longo che fece anche la chiave della cappella. Fu collocata anche un' inferriata, per la quale fu acquistato anche dello stagno.

Infine per la copertura della cappella furono impiegate lastre di pietra, in linea con gli edifici di maggior rilievo.

Dal rendiconto risultano anche voci di spesa per il vitto del Frison.

In totale il rendiconto ammontò a oltre quattrocento cinquanta lire³⁰:

Inscripti sunt denarii expenditi per ser Franciscum de Alpago massarium capelle sanctorum Fabiani et Sebastiani et pro ipsa capella:

Libras 123 parvorum 0: et primo quidem expendidit dictus ser Franciscus datas magistro Anthonio Frison et socio, computatis libris centumduodecim pro convenctione facta pro volto versus plateam et libris undecim parvorum pro construendo pedem colonelle ipse fecit ultra pactum et pro construendo et laborando lapides subtus dictum voltum quas aptare et construere debebat Mutonus et non construxit, ut notum est, summa in totum capit libras centumvigintitres parvorum 0.

Mutono da Bolzano libras duodecim soldos quatuor parvorum 0: Item expendidit datis Mutono de Bolzano qui ivit ad cavandum lapides voltii ad Longaronum computatis duabus lapidibus magnis quarum una fuit posita in laboreio altera non: libras duodecim solidos quatuor parvorum.

Libras duodecim soldos duos parvorum: item datas Nicolao de Sergnano quy ivit antedicto Mutono ad dictas lapides cavandas, computatis libra una soldos sexdecim parvorum denariorum ipse dedit Bergamasco de Longarano: libras duodecim soldos duos parvorum 0.

Libras undecim soldos duodecim parvorum: item datas ser Victori de Vareschis qui missus fuit bis ad faciendum cavare dictas lapides computatis soldis duodecim pro nauolo equi: libras undecim soldos duodecim parvorum 0.

Libras 0 soldos octo parvorum 0: item datas ser Anthonio de Azonibus qui solvit collationem dictis magistro Anthonio et socio: soldos octo parvorum 0.

Libras 0 soldi sexdecim parvorum 0: item datas magistro Anthonio Biveto et Avancio qui construxerunt zochetum dicte capelle: libras 0 soldos sexdecim parvorum 0.

Libras quinque parvorum 0: item datas Tuniono de Sochero pro I.a bena calcis: libras quinque parvorum 0.

²⁸ La Comunità aveva appaltato la costruzione di una sua fornace a Mussoi nel 1437 al veneziano Andrea Zarantino fu Zuanne che aveva fatto una tettoia di quattordici passi per quattro e ottenuto l'appalto per quarelli e pietre cotte: ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 124r. e v. Di questa fornace nel 1477 furono concessionari Antonio e Giorgio Como che tanta parte ebbero nei lavori edilizi in Belluno durante la seconda metà del Quattrocento (*Ibidem, idem*, Provisioni, *Libro .K.* (1474-1487), n. 141, c. 33), cfr. O. Ceiner, *Nuove sulla Caminata...* cit.

²⁹ Ben noto è il *mestiere* dei comaschi nella lavorazione della pietra, cfr: P. Moschetti, *Pietro e altri lapicidi lombardi ... cit.*

³⁰ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446) n. 70 c. 262r.e v.

Libras quatuor soldi decem parvorum: item datas Antonio de Casano pro I.a bena calcis: libras quatuor soldos decem parvorum 0.

Libras 3 soldos 10: item datas Aviano fabro pro seratura dicty zochety, libras tres soldos decem parvorum 0.

Libras 23 soldos 8: item datas domino leorgio de Doiono pro ferro ab eo empto: libras viginti tre soldos octo parvorum 0.

Libras 0 soldos quinque parvorum 0: item dati Anthonio del Longo pro plombo operato ad dictam serram: soldi quinque parvorum 0.

Libras quinque parvorum 0: item datas Zananthonio de Crepadonibus pro emendo stannum pro operando ad feriatam: libras quique parvorum 0.

Libras 0 soldos octo parvorum 0: item datos Iohanny Ivencio de Polpeto qui conduxit unam lapidem in zata: soldos octo parvorum 0.

Libras tres parvorum 0: item datas Anthonio de Azonibus pro emendo plombum libras tres parvorum 0.

Libras duas soldos decem parvorum: item datas Nicolao Cilinii et filio Bernardini in ratione soldos 14 pro plaustro et duobus manualibus qui sibi prebuerunt manum pro soldos septem parvorum pro singulo, computatis soldis octo habuit Bivetus: libras duas soldos decem parvorum.

Libras quatuor soldi 4: item datas illi de Ambloio et filio Silvestri del Prato et Ticiano de Bolago qui plaustrizaverunt in ratione soldos sexdecim parvorum pro singulo et excepto Ticiano et tribus manualibus in ratione soldos decem parvorum pro singulo et magistro Anthonio Biveto, summa libras quatuor soldos quatuor parvorum 0.

Libras quatuor soldos quatuor: Item datas Christoforo de Nogaredo et sociis qui plaustrizaverunt et in ratione soldorum sexdecim pro singulo ipsorum et duobus manualibus soldos vigintiseptem et Biveto soldos sexdecim, summa libras quatuor soldos quatuor parvorum 0.

Libras 3 parvorum 0: Item datas duobus de Nogaredo et Biveto libras tres parvorum 0.

Libras 0 soldos quinque parvorum 0: item datas ser Antonio de Azonibus quos dedit conductori plomby pro eius labore soldos quinque parvorum 0;

Libras 24 soldi 0 parvorum 0: item date Bertulino de Sedicho et sociis qui fuerunt sex in summa qui conduxerunt lapides in ratione libras 4 pro singulo plaustro libras vigintique.

Libras 0 soldos sexdecim parvorum 0: item datas Antonio de Musoio qui conduxit quadrellos operatos ad voltum libras 0 soldos sexdecim parvorum.

Libras 0 soldos 16 parvorum 0: item date Anthonio Bivety qui ivit ad elligendum dictas lapides soldos sexdecim parvorum.

Libras 8 soldos 10 parvorum 0: item datas Petri de Sosaio qui conduxit lapides in zattam libras octo parvorum computatis in hiis soldos 32 habuit Polazanus.

Libras 5 soldos 12 parvorum: item datas Petro de Cilintino quy construxit scaletam de lapidibus pro operis septem pro soldos XVI pro opera: libras quinque soldos duodecim.

Libras 0 soldos 8 parvorum: item datas unius vicino dicty Petri qui fuit ad frangendum murum soldos parvorum.

Libras 0 soldos 9 parvorum: Item datas Petro Stocho manaly cum dicto Petro soldos novem parvorum.

Libras sex soldi decem: item datas tribus de Cumis qui stabant cum Anthonio Bernaboys et laboraverunt cum dicto Petro pro operis decem libras sex soldos decem.

Summa huius lateris est et caput libras (segue 217, 266 soldos depennate) ducentas sexagintasex soldos decemseptem parvorum 0.//

Libras 37 soldos 4 parvorum 0: item datas magistro Bartholomeo de Ceneta qui evulsit lapides in Fadalto computatis ducatis unum [.....] libras trigintaseptem soldos quatuor.

Libras 9 soldi 12 parvorum 0: item datas pro expensis fecit filius Nicolas in Fadalt ad Sanctam Crucem in Capite Pontis et [.....] in Campedello Biveto plaustrizatoribus et manaliabus libras novem soldos duodecim parvorum 0.

Libras 60 soldos 2 parvorum: item datas magistro Anthonio Frisono pro laborando lapides magni volty computato congio I° vini accepty a Venzono et soldis 2 datis travasatoribus decem ducatos pacto summa in totum libras sexsaginta soldos duos parvorum 0.

Libre 48 soldi 0 parvorum 0: item datas plaustratoribus de Alpago infrascriptis in ratione soldos 40 pro singulo pari bovum summa in totum libre quinginta octo soldos 0, quorum nomina sunt hec videlicet: Domenegus da Villa, Petrus de Manfredini de Plebe; Dominicus de Montaneso; Donatus de Montaneso; Petrus de Sitrano; Andreas Bertulucy de Re; Franciscus de Subter rore; Nicolaus de Subter rore; Petrus de Forra; Nicolaus de Farra; Girardus de Fara; Pasqualinus de Farra; Bertholameus Piva; Iohannes de Rumor; Bertholamus de Prato et Zanetus de Grava.

Libras 2 soldos 10 parvorum 0: item datas Tumone de Sochero pro media bena calcine libras duas soldos decem parvorum 0.

Libras 2 soldos 2 parvorum 0: item datas magistro ZanAnthonio del Longo pro I.a seratura et I.a clave posita ad portam capelle libras duas soldos duos parvorum.

Libras 0 soldos 16 parvi 0: item datas duobus manualibus qui purgaverunt dictam capellam libras 0 soldos sexdecim parvorum 0.

Libras 0 soldos 16 parvorum: item datas (segue da depennato) duobus allis intra uno allio die libras 0 soldos sexdecim parvorum.

Libras 0 soldi 16 parvorum 0: item datas magistro Anthonio Frison et socio qui ponunt in opera voltum magnum libras 0 soldos sexdecim parvorum.

Libras 0 soldos 4 parvorum: item datas Francisco Grizotto qui desgalbavit calces et ivit ad Plavim acceptas sachas soldos quatuor.

Libras 0 soldos 6 parvorum: item datas pro sacchis emptis duabus vicibus libras 0 soldos sex parvorum.

Libras 0 soldos quinque parvorum: item datas Cunrado de Doiono pro dragantis soldos quinque.

Libras 2 soldos 0 parvorum: item datas pro assidibus 18 avidini ipsi Francisci libras duas parvos 0.

Libras 13 soldos 4 parvorum: item datas magistro Anthonio Frisono et socio qui fecerunt voltum libras tresdecem soldos quattor.

Libras 6 soldos 0 parvorum: item datas magistro Anthonio Bivety et Avancio qui fuerunt in Fadalto ad faciendum conducere lapides libras sex parvos.

Libras 5 soldos 17 parvi 4: item datas dicto Biveto pro faciendo portam capelle et figendo brochas libras duas et Aviano pro duabus bertavellis magnis et ogtuaginta brochas in ratione parvorum octo

pro singula et antedictis libras tres soldos decem septem parvorum 0, summa in totum libras quinquedecemseptem parvorum 4.

Libras 1 soldos 12 parvorum 0: item datam pro l.o plaustro laste et faciendum recoperire dictam capellam libram unam soldos dudoecim parvos 0.

Per farci un'idea della spesa incontrata, proviamo a scorrere altri rendiconti della Comunità: nel 1442 per la ricostruzione di parte del muro del castello fu calcolato un compenso per passo³¹ di tre lire e dieci soldi; Per altri lavori di probabile analoga natura edile alla *Beccaria*, presso la sede della Comunità³² comportarono nel 1444 uno stanziamento di centoventi lire³³.

Vediamo anche quali erano i prezzi sulla piazza nel gennaio 1442 per la vendita delle carni al peso di una libbra³⁴: il manzo costava quindici denari, il castrato diciannove, l'agnello o il montone dodici, il vitello e il maiale ventidue³⁵. Diamo un'occhiata anche ai salari che nello stesso 1442 la Comunità pagava agli stipendiati di maggior importanza: il salario del medico - il più alto- era di ottocento lire³⁶; quello del chirurgo di quattrocento lire³⁷; quello del *maestro di grammatica* di cinquecento lire³⁸.

La colletta imposta da Venezia per i due mesi di marzo e aprile del 1442 sulla base dell'*estimo*³⁹ a tutti i contribuenti del distretto - compresi quelli di condizione ecclesiastica⁴⁰, introitò la somma complessiva di milleduecentosettantasei lire e quindici soldi⁴¹.

³¹ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 278r, appalto per la ricostruzione di una muraglia del castello. Incarico a Pietro Odorico da Celentin, Bortolo da Celentin, Avanzio da Salce e Corsone da Cet, artigiani nominati anche nel rendiconto di spesa del 1441. Il passo bellunese era di m. 1,7385, formato da cinque piedi. Il Piede da fabbrica era di m. 0,3477: cfr. F. Vendramini, *La mezzadria bellunese nel secondo Cinquecento*, Belluno 1977, p. 12.

³² Cfr. O. Ceiner, *Nuove sulla Caminata...* cit.

³³ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 337v.

³⁴ La libbra grossa era di kg. 0,516 mentre quella sottile di kg. 0,301, F. Vendramini, *La mezzadria Bellunese...* cit., p. 12

³⁵ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 271r.

³⁶ *Ibidem, idem*, c. 279r.

³⁷ *Ibidem, idem*, c. 279v.

³⁸ *Ibidem, idem*, c. 309v.

³⁹ Prima che fosse introdotta l'imposizione fissa del Censo, venivano richieste dalla Serenissima raccolte di denaro sulla base dell'*estimo*, dalla cifra pura e semplice a multipli della stessa; cfr. L. Pezzolo, *Il fisco dei veneziani. Finanza pubblica ed economia tra XV e XVII secolo*, Sommacampagna (VR) 2003, pp. 11-70; **G. Cozzi, M. Knapton**, *Storia della Repubblica di Venezia...* cit., pp. 301-348.

⁴⁰ Il Consiglio votò l'esenzione del vescovo, ospedali, monasteri, conventi di Vedana e Candaten dal pagamento delle collette in data il 24 settembre 1444: ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 351v.

⁴¹ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, c. 285r e v. Le somme raccolte furono queste: in Città 117 soldi 17, specificatamente all'interno delle mura lire 71 soldi 18, in borgo Campitello lire 32 soldi 2 piccoli 8, in borgo Piave lire 13 soldi 16 piccoli 4; nelle zone circostanti del cosiddetto territorio distrettuale e nei capitanati di Agordo e Zoldo, lire 1066 soldi 10 più alcune altre somme dovute, sino al totale raccolto di lire 1190 soldi 10. Aggiungiamo anche quanto versato nella stessa occasione dal vescovo e dal clero della diocesi cioè lire 5; dal distretto di Rocca lire 14 soldi 5; dal convento dei frati minori di San Pietro lire 5; dalla scuola di Santa Maria dei Battuti di Belluno lire 3; dalla scuola di Santa Croce di Belluno lire 1 soldi 10; dal Monastero di San Giacomo di Candaten lire 2 soldi 10 e da quello di S. Marco di Vedana lire 3, arriviamo ad altre lire 86 soldi 5.

Alla luce delle cifre possiamo affermare che i costi dell'opera sino a questo momento furono contenuti, anche se sarebbe meglio inquadrali puntualmente nei bilanci complessivi della Comunità⁴².

Per completare la cappella dei santi protettori Sebastiano e Fabiano mancava ancora la pala d'altare: nell'agosto del 1446 su proposta del rettore in carica Luca De Mezzo, fu deliberato⁴³ che la Comunità, in qualità di compatrona della cappella, contraesse un prestito sia per commissionare l'opera pittorica (*pulchra ancona*) che per salariare un cappellano, che avrebbe dovuto quotidianamente dirvi messa⁴⁴. Per prima cosa fu nominato per un anno il prete Giorgio del Molin che avrebbe percepito un compenso di otto lire mensili per l'ufficio⁴⁵, mentre per la pala fu posto ancora un breve indugio sino al 7 settembre del 1446. In questa data fu incaricato il giurisperito consigliere Vittore Crepadoni - a quel tempo rappresentante ufficiale della Comunità - di andare a Venezia o nei dintorni per commissionare l'opera, spendendo al massimo cinquanta ducati d'oro⁴⁶. Il Consiglio aveva infatti ricevuto una lettera di Nicolò Contarini, che era stato castellano della Città, contenente un *modello* di pala di un artista non nominato, che per l'esecuzione richiedeva un compenso non inferiore ai cinquanta ducati⁴⁷.

Ma ancora il 9 ottobre del 1446 tra gli atti del Consiglio è riportata la propose di accelerare il perfezionamento e comunque pagare mensilmente lire otto di piccoli mensili per la messa quotidiana sempre al prete Giorgio dal Molin, forse per esorcizzare l'epidemia di peste che di nuovo incombeva su alcuni villaggi del distretto⁴⁸. Finalmente con la conferma dell'incarico allo stesso prelato, in data 30 ottobre 1447 viene data l'informazione del compimento della cella o cappella⁴⁹ con l'ancona, dipinta da un qualche pittore di cui non appare il nome⁵⁰.

⁴² Mancano studi specifici in materia, malgrado esista la documentazione sulla quale basarsi per l'elaborazione nella serie delle *Provisioni* della Comunità presso l'Archivio storico comunale.

⁴³ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro H (1446-1453), n. 139, c. 6v.

⁴⁴ *Ibidem, idem*, c. 7v.

⁴⁵ *Ibidem, idem*, c. 7v.

⁴⁶ *Ibidem, idem*, c. 8v.

⁴⁷ Allo stato delle ricerche e delle nostre conoscenze non siamo in grado di dire nulla di più e soprattutto identificare l'artista in questione, che pensiamo forse operante in Venezia, luogo di residenza del Contarini, mittente del *modello*.

⁴⁸ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro H (1446-1453) n. 139, c. 10r. v.

⁴⁹ *Ibidem, idem*, c. 65r-66r.

⁵⁰ Secondo Mauro Lucco, l'anonimo artista potrebbe essere quel *Johannes* autore dell'affresco posto sulla porta d'entrata alla chiesetta di Sant'Andrea in piazza Duomo a Belluno, su commissione del giuspatrono canonico Crepadone Crepadoni, opera distrutta a seguito del terremoto del 1873, lo «stesso artista documentato nel 1460-1461 al lavoro sulle cantinelle del duomo bellunese. E sulla base di tale impegno nella cattedrale, viene spontaneo il sospetto che questo Giovanni fosse stato incaricato, nel 1446, anche dell'ancona dei santi Fabiano e Sebastiano in duomo (sostituita nel 1584 dalla pala di Cesare Vecellio), la cui impegnativa spesa (che purtroppo non fa cenno dell'autore) veniva approvata il 5 agosto di quell'anno... e sarà stata compiuta, dunque, qualche tempo dopo» (M. Lucco, *Belluno*, in *La pittura nel veneto. Il quattrocento*. Tomo secondo, pp.576-577). Si tratterebbe di Giovanni da Parma, che affrescò nel 1477 sulla porta principale del palazzo della Comunità di Belluno una *Giustizia*, indorò un *Cristo* e due angeli, su cui cfr. (O. Ceiner, *La Caminata*,... cit. p.193). Per un panorama sugli artisti operanti in Belluno dal 1420 al 1520 cfr. S. Claut. G. Tomasi, *Notizie sui pittori bellunesi: Andrea de Foro, Bartolomeo da Torino, Giovanni da Civald. Matteo Cesa, Jacopo da Valenza, Antonio Rosso, Antonio da Tisoi, Paolo da Tisoi, Iseppo da Civald, Giovanni Gobelli, Battista da Cavessago, Teodoro da Cavassico*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», LXXIV (2003), 321 pp. 24-25.

In quell'occasione fu stabilito oltre al *quantum* del salario per il cappellano (dieci lire al mese) l'obbligo di dire una messa cantata per solennizzare la ricorrenza dei santi dedicatari. La consacrazione della cappella sarebbe poi avvenuta il 28 dicembre 1448 da parte del vescovo di Belluno e Feltre Giacomo Zeno⁵¹.

Allo stato delle ricerche, non è stata rintracciata tra la documentazione comunale nessun' altra informazione su questo altare del Quattrocento, se non quelle delle periodiche nomine del cappellano stipendiato della Comunità negli anni seguenti⁵².

Le fonti archivistiche della Comunità del Quattrocento non forniscono neppure informazioni sull'edificio che allora ospitava la cappella dei santi protettori dalle epidemie Fabiano e Sebastiano, tramite le quali sia possibile addivenire ad una ricostruzione dell'aspetto, del posizionamento e della disposizione interna. Quella chiesa era posta senza dubbio nella medesima piazza, ma si elevava con minor altezza⁵³ ed aveva dimensioni più contenute anche in larghezza⁵⁴; era ad una sola navata con il presbiterio e con l'altare maggiore volti ad oriente e il sagrato era un'area aperta sulle mura forse della lunghezza degli odierni abside e coro, dal lato del Piave su di un bastione delle mura. Le trasformazioni subite durante la seconda metà del secolo XV e la prima del Cinquecento culminarono con la realizzazione del progetto di Tullio Lombardo, che comportò il capovolgimento dell'abside⁵⁵. Furono queste le probabili cause della distruzione della cappella quattrocentesca dei protettori non documentate distintamente? Per quanto riguarda la *fabbrica* della cattedrale durante il Quattrocento⁵⁶ forse decisivi furono l'incendio della sagrestia nel gennaio 1471 e l'ampliamento del vicino palazzo della Comunità, che iniziato alla metà del secolo vide il culmine dei lavori proprio durante il decennio 1470- 1480⁵⁷. Nel gennaio del 1471 furono duecento i ducati stanziati dal Consiglio per il riatto della sagrestia e per la ripresa dei lavori al Duomo⁵⁸. Le fonti testimoniano delle somme ad hoc per un tabernacolo e un altare onde dare confacente

⁵¹ L. Alpago-Novello, *L'altare.. cit.*, p. 30.

⁵² Rintracciate le deliberazioni nei registri della Comunità: cfr. ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro I (1454-1474), n. 140, passim; *Ibidem, Idem*, Libro K (1474-1487), n.141, passim. sino agli anni '80.

⁵³ G. Be Bortoli, A. Moro, F. Vizzuti, *Belluno, storia architettura, arte*, Belluno, Istituto Bellunese di ricerche sociali e culturali, 1984, p. 240.

⁵⁴ Stando a Andrea Guerra, la cattedrale contava in larghezza 20 passi circa: A. Guerra, *Architettura della sintesi...* cit. p. 94.

⁵⁵ «La lunghezza della cattedrale attuale, 39 passi veneziani (pari a 67,782 metri) dalla facciata al coro, supera di molto quella della vecchia chiesa, che doveva essere lunga all'incirca quanto il fianco settentrionale prospiciente la piazza (20 passi circa). Anche l'attuale larghezza di m. 15,5 passi è frutto di un ampliamento quantificabile nella navata meridionale, larga 3 passi» cfr. A. Guerra, *Architettura della sintesi...* cit., p. 94.

⁵⁶ G. Masi, *L'antica cattedrale...*, cit. p. 734; ottima sintesi sull'edificio in F. Vizzuti, *La cattedrale di Belluno... cit.* Dal 1462 Belluno ebbe un vescovo proprio nella persona di Lodovico Donato, fatto probabilmente da correlarsi con lo sviluppo generale della Città e del territorio limitrofo degli anni seguenti di cui ricche testimonianze sono contenute negli atti della Comunità, cfr. ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro I (1454-1474), n. 140, passim; *Ibidem, Idem*, Libro K(1474-1487), n.141, passim. Cfr. O. Ceiner, *Nuove sulla Caminata...* cit..

⁵⁷ Eadem. In questi stessi decenni la Comunità sostenne finanziariamente anche nella fabbrica del Convento e della chiesa dei Serviti e il convento di San Pietro: cfr. ASCB, *Comunità*, Libro I e Libro K *passim*.

⁵⁸ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro I (1454-1474), n. 140, c. 378v.

collocazione alla Sacra spina della corona di Gesù Cristo, donata alla Città dal vescovo Buffarello dal 1471 al 1472⁵⁹.

In mancanza dei perduti atti originali della Comunità⁶⁰ siamo costretti a basarci sulla testimonianza di Francesco Alpago, cancelliere comunale della seconda metà del Settecento, ricavando che una deliberazione dell'11 ottobre 1494 la Comunità stabilì di *riformare la cappella*, adeguandola a quella della famiglia Miari allora esistente, per la quale tuttavia non abbiamo descrizioni⁶¹. Un nuovo altare dedicato ai Santi Sebastiano e Fabiano fu poi - giusta deliberazione del 1584 - sicuramente costruito ed ornato a spese della Comunità con la pala di Cesare Vecellio⁶², opere tuttora esistenti in Duomo, per quanto separatamente: l'ancona si trova sull'altare di San Sebastiano⁶³, mentre l'altare corrisponderebbe a quello intitolato alla Sacra Spina.

Ma torniamo alla metà del Quattrocento.

A ridosso della cinta muraria opposta - quasi compenetrandola - c'era a quel tempo la chiesa S. Maria dei Battuti⁶⁴ per la quale fu rilasciato nel maggio del 1428 il permesso di ampliamento, comprensivo di quello di reimpiego di due colonne ritrovate presso porta Rugo - forse a seguito esito di lavori di manutenzione⁶⁵. In particolare si costruì un'abside sporgente dalle mura di forma

⁵⁹ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro I (1454-1474), n. 140, c.404r., 418r. v., 419v

⁶⁰ L'archivio della Comunità è andato in gran parte disperso, in particolare per quanto riguarda le provvisioni di fine secolo XV e degli anni '20 del XVI.

⁶¹ ASCB, fondo museo, F. Alpago, *Dizionario delle cose bellunesi tratto dai libri delle provvisioni del Consiglio, dai registri ducali del Comune e pretorii, dagli atti capitolari e da vari altri documenti*, n. 537, c. 28v. Un altro altare della Comunità sempre dedicato ai Santi Fabiano e Sebastiano nella stessa chiesa fu eretto nel 1510, stando a quanto scrisse nell'Ottocento il cultore di storia bellunese Giovanni Antonio Craller (1779-1858): «Nel 1510, e precisamente il 27 marzo, si diè principio alla progettata fabbrica degli altari di S. Spina, e de Ss. Fabiano, e Sebastiano nella Cattedrale a spese del Comune» cfr. F. Vizzuti, *La Cattedrale...* cit, p. 13. Ma tra le fonti comunali non vi è traccia di questo altare, bensì di quello della Sacra Spina, circostanza che fa pensare possa trattarsi di un lapsus del Craller.: ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro M (1499-1517), n. 143, c.277r. Su tale altare cfr. F. Vizzuti, *La Cattedrale..* cit., pp.120-123.

⁶² L.Alpago-Novello, *L'altare in Duomo*, cit, pp. 29-40.

⁶³ F.Vizzuti, *La cattedrale ...* cit., pp. 82-85. Francesco Alpago scrive che l'altare dedicato ai santi Sebastiano e Fabiano fu trasferito sul lato opposto quasi un secolo dopo, alla fine del 1584 nella *cappelletta nuova rimpetto all'altra verso settentrione e ponente a canto la cappella maggiore* dotato di un nuovo altare e di una nuova ancona di Cesare Vecellio che ancora si conserva, mentre in sito originariamente occupato fu destinato ad accogliere in un primo tempo la cappella della famiglia Miari e in seguito la Cappella del Santissimo: F. Alpago, *Dizionario...*, cit., n. 537, c. 29r.

⁶⁴ Per la Confraternita dei Battuti cfr. *Statuto della Scuola dei Battuti bellunesi*, a cura di G. De Bortoli, Belluno 1978. Per la storia di questo edificio si rimanda al saggio di Cleonice Vecchione, qui pubblicato.

⁶⁵ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro F (1426-1432), n. 69, c.116v. 1428 maggio 10: «ser Georgius de Doiono nomine Scolae Sancte Marie Batutorum civitatis Belluni, supplicavit in dicto consilio quod eidem quod plazeat pro fabricatione dicte ecclesie illas duas columpnas, que alias reperte fuerunt ad muras de Rudo; dominus Michael de Miliario consuluit quod dicte columpne onino largiantur ipsi ecclesie pro fabrica ipsius ecclesie; .. ser Andrea de Persiginis consuluit quod dicte columne largiantur omnino ipsi ecclesie dominus Michael de Miliario consuluit quod quandocumque aliquis vellet fabricare aliquas domos quod ipsi fabricanti largiantur lapides per commune scilicet fazatis anterioris; item facto partito per prefatum dominum potestatem quod illi qui volunt et quibus plazet quod incomunitas largitur ecclesie Sancte Marie Batutorum illas duas complumpnas alias repertas ad muros porte Rudi.», pubblicato da O. Ceiner, *Materiali quattrocenteschi per costruzione delle mura di cividà di Belluno*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore» LXXVII (2006), 331, p.102. Le mura, bene di ragione pubblica, rivestirono un ruolo fondamentale per la sicurezza della città e dei suoi abitanti e furono oggetto di particolari norme e tutele sin dai più antichi statuti di Belluno. *Statuti di Belluno del 1392 nella trascrizione di età veneziana*, a

quadrata, come una sorta di torre di guardia dotata di camminamenti per le sentinelle di guardia⁶⁶. Su questo lato sempre sulle fortificazioni urbane che da Porta Rugo cingevano l'abitato cittadino prospiciente il torrente Ardo, esistevano dal secolo XIII il convento di San Francesco dei frati e - dal secolo successivo- la chiesa di San Pietro⁶⁷. In questo senso si colloca la richiesta fatta dal guardiano nell'ottobre del 1430 per poter aprire una finestra più grande per la sagrestia piccola, con forti pilastri e inferiate, murando quella preesistente di minori dimensioni⁶⁸:

[...]possendi edificari facere in quadam sacrastia parva ipsius loci, unam finestram maiorem una in ipsa constructa super muris civitatis, quia causa offerebat eam construi facere cum bonis palestrasegis⁶⁹ et cum feriari facere cum bonis feris grossis et altera murari facere.

Altri lavori furono intrapresi in questi anni. La tradizione ascrive alla predicazione del francescano Bernardino da Siena (8 settembre 1380 -20 maggio 1444) svolta in città nel settembre del 1423, lo stabilirsi della pace con la distruzione degli elenchi (*rodoli*) delle fazioni cittadine, a seguito della quale fu attuata nel 1426 la *serrata* del Consiglio, snodo nella storia istituzionale⁷⁰. La venerazione ed il culto in città attorno alla figura del predicatore si nutrì anche di alcuni miracoli⁷¹, a tal punto che nel 1450, a breve distanza dalla sua canonizzazione, fatta il 12 luglio dal pontefice Nicolò V, la Comunità di Belluno stabilì di concorrere alla spesa d'erezione di una cappella nella chiesa di S.

cura di E. Bacchetti, Roma, Viella 2002, p. 315. La materia è regolata dal cap. 24 del libro III degli Statuti *De muro civitatis Belluni non frangendo vel devastando rubrica: cfr. Statuti di Belluno del 1392 nella trascrizione di età veneziana*, a cura di Enrico Bacchetti, Roma, Viella, 2002, p. 315. Descrizione dello stato delle mura cittadine a fine '400 e del progetto d'innalzamento del Torrione sul lato nord in: O. Ceiner, *Materiali quattrocenteschi...* cit., pp. 107-118. Soprattutto attorno agli anni 70 del secolo XV si registrano interventi per il riatto di mura e torri, onde far fronte all'incombente minaccia dell'avanzata turca: ASCB, *Comunità, Provisioni Libro .K* (1474-1487), n 141, c. 16v. Circa la posizione sulle mura per il complesso conventuale di San Pietro, mette conto segnalare che nell'ottobre del 1430 il guardiano del convento richiese alla Comunità il permesso di «possendi edificari facere in quadam sacrastia parva ipsius loci, unam finestram maiorem una ipsa constructa super muris civitatis, quia causa offerebat eam construi facere cum bonis palestrasegis et cum feriari facere cum bonis feris grossis et altera murari facere»:

⁶⁶ O. Ceiner, *Materiali quattrocenteschi cit...*, pp. 102-105.

⁶⁷ Stando ad un'iscrizione lapidaria ora murata all'interno della cappella Fulcis, la chiesa sarebbe stata consacrata la il 3 agosto del 1326.

⁶⁸ ASCB, *Comunità, Provisioni, Libro F* (1426-1432), n. 69, c. 223v.

⁶⁹ Termine di oscura etimo e significato, forse corrispondente a «palestrada- pilastro, parastata» E. Concina, *Pietre...* cit., p. 108.

⁷⁰ A. Ventura, *Nobiltà...* cit. p. 114-115; F. Vendramini, *Tensioni politiche nella società bellunese della prima metà del '500*, Belluno 1974, pp., 18-19; C. Caro, *La formazione del ceto dirigente a Cividale di Belluno*, XLVIII (1977) 221, pp. 174-183; XLIX (1978) 222-223 pp. 45-51; 224, pp. 81-88; 223, pp.134-147, 225, pp. 134-147; L (1979), 226, pp. 47-60.

⁷¹ ASCB, *Comunità, Provisioni, Libro H* (1446-1453), n.139, c. 158v. Come si ricava dalle parole riportate pronunciate in Consiglio da I proponente Alessandro Sommariva: « o nobiles cives notum est vobis quot et quanta miracula quotidianis diebus efficiuntur per beatum Bernardinum qui canonizatus fuit, ut dicitur, paucis antea diebus per summum pontificem et quod fere omnes civitates faciunt solemnitates et construnt ac ellevant ecclesias vel capellas ad reverenciam et laudem dicti devotissimi sancti Bernardini et quod sibi videntur quod per hanc communitatem nostram ellevetur et hedificetur una capella in ecclesia Sancti Petri fratrum minorum ad hoc ut in posterum sit intercessor huius nostre communitatis vel quod saltem dentur libras centum parvorum fratribus minoribus pro subventionem dicte capelle».

Pietro attigua al convento francescano e nominò quattro consiglieri in qualità di soprastanti alla fabbrica⁷²:

[...] pro subventione hedificationis et ellevationis unius capelle construende in ecclesia Sancti Petri ordinis minorum huius nostre civitatis ad laudem et reverentiam devotissimi sancti Bernardini.

Per finanziare l'opera fu prevista una somma massima di cinquanta ducati cinquanta⁷³, che si sarebbero dovuti ricavare dalla vendita di alcuni beni che il Convento aveva caritatevolmente ricevuti per la salvezza delle anime degli oblatori⁷⁴.

La questione che occupò il Consiglio nel settembre del 1450 fu se la nuova cappella doveva o meno essere contenuta entro il muro della casa di Giorgio Doglioni, a nord-ovest del convento, oppure comprenderlo: quest'ultima scelta avrebbe comportato sì un'opera di maggior importanza ma anche una spesa maggiore, e soprattutto creato un impedimento al passaggio sulle mura della città per le *custodie*⁷⁵. In mancanza di altre fonti non siamo in grado di dire se si sia poi proceduto all'ampliamento da quel lato. La documentazione comunale riporta nel settembre del 1451 una deliberazione di spesa per trecento ducati e oltre, per l'erezione della cappella di san Bernardino e per una cappella intitolata alla Santa Croce, che si sarebbero dovute costruire in contiguità⁷⁶: è probabile che si stesse procedendo ad un ridisegno della chiesa di San Pietro con delle nuove e più grandi cappelle per far posto alle quali infatti si era tra l'altro demolito un altare intitolato ai Santi Apostoli, frutto delle offerte *pro anima* di un certo *ser Nicolò fu Tiziano*: che a sue spese la Comunità fu obbligata a ricostruire⁷⁷:

[...] job edificacionem et construtionem capelarum sancti Bernardini et sancte Crucis in ecclesia monasterii sancti Petri fratrum minorum civitatis Belluni destructum fuerit quoddam altare Apostolorum ser Nicolai condam ser Ticiani ut ipse capelle essent ampliores et pulciores quod dictum altare reficeretur expensis comunitatis pro ut equum est pro anima dicti ser Nicolai cuius bonis ipsum altare constructum fuerit.

La Comunità che amministrava *de iure* le rendite del Convento dal 1408 e aveva coperto le spese per le nuove costruzioni devozionali con il ricavato della vendita di un bene pervenuto al convento *pro anima*, con ciò compiendo un'azione contraria a quanto previsto per la gestione dei lasciti *ad*

⁷² *Ibidem, idem.*

⁷³ *Ibidem, idem*, c. 161v.

⁷⁴ *Ibidem, idem.*, c. 183r.

⁷⁵ *Ibidem, idem.*, cc. 161v 162r. Scrive Francesco Alpago (1717-1786) «La Città custodivasi da certo numero d'uomini, che si chiamavano custodie. A questa personale fazione erano soggetti tutti gl'abitanti, così Nobili, come del Popolo, ed erano pure obbligati quelli del Territorio. Si veggono esentati gl'uomini della Pieve d'Alpago. Queste custodie si ponevano rotularmente...» ASCB, Fondo museo, F. Alpago, *Dizionario ... cit.*, n. 535, 220r.

⁷⁶ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro H (1446-1453), n.139, c. 187r.e v. Attestazioni dell'avvenuta edificazione della cappella della Santa Croce in Archivio di Stato di Belluno (ASB), Notarile b. 4298, c. 210v.

⁷⁷ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro H (1446-1453), n.139, c. 187r.

*pias causas*⁷⁸. Da ciò sorse nel settembre del 1451 una questione avanti al Senato di Venezia⁷⁹ conclusasi nel dicembre 1452 con l'assegnazione di una cappella alla Comunità ed una al Convento e la ripetizione di tutta la somma spesa di trecentocinque lire di piccoli⁸⁰. Non sono riportati i dettagli o altri riferimenti che permettano di specificare le voci di tale importo, consentendoci di ricreare il manufatto eseguito, come nel caso della cappella dei Santi Sebastiano e Fabiano del Duomo.

Uno spiraglio di luce sulla chiesa di S. Pietro e sulle costruzioni eseguite in essa in questo periodo, viene gettato da un atto notarile di un decennio dopo, precisamente del 1463, relativo all'esecuzione di un'opera per la chiesa di San Pietro in Belluno da parte di Giovanni Antonio da Marcador⁸¹, artigiano che operò anche a Mel, nel Cenedese, nella stessa Belluno e che realizzò tra il 1480 e il 1481 un pregevole capitello per il palazzo della Comunità di Belluno⁸².

La lettura del contratto d'opera riserva una sorpresa⁸³: il 7 febbraio 1463 Simone e Francesco Doglioni di Belluno⁸⁴, Antonio da Tamonico di Agordo⁸⁵ e i fratelli Andrea e Agostino Da Re⁸⁶ in

⁷⁸ *Ibidem, idem*, Libro C (1401-1411), n. 66, c. 248r.

⁷⁹ *Ibidem, idem*, Libro H (1446-1453), n.139, c. 187r.v.

⁸⁰ *Ibidem, idem*, c. 226r.

⁸¹ Segnalato da Giovanni Tomasi in relazione all'altare di San Bernardino, con lapsus anche nell'indicazione del rogatorio, del numero di protocollo e del giorno della stipulazione dell'atto: cfr. G. Tomasi, *La Diocesi di Ceneda: chiese e uomini dalle origini al 1586*, Vittorio Veneto, 1998, vol. I, p. XV; vol. II p. 256. Sulla figura di Giovanni Antonio da Marcador, nipote del lapicida Bartolomeo da Ceneda, cfr. G. Meis, *Per Giovanni Antonio da Marcador lapicida*, «Il Flaminio», 2001, 13, tratto da internet indirizzo <http://www.tragol.it/flaminio/flaminio-13/75-80.htm>, consultato ottobre 2011. G. Meis attribuisce al Marcador anche il portale della chiesa di S. Maria dei Battuti. Per il portale dei Battuti di diverso parere è Giovanna Galasso: G. Galasso, *Maestranze lombarde*, in *A Nord di Venezia... cit.*, p. 62. In argomento puntualizza il saggio di Cleonice Vecchione qui pubblicato. Il Marcador risulta essere stato impegnato più volte presso il convento di San Pietro tra il 1458 e il 1490: cfr. Archivio di Stato di Belluno (d'ora in poi ASB), *Notarile*, b. 4299, c. 212v; *Ibidem, idem*, b.6883.2, c. 111r. Cortese segnalazione di Dina Vignaga.

⁸² O. Ceiner, *La Caminata...*, cit., pp. 195-196. La deliberazione della Comunità è riportata in ASCB, *Comunità, Provisioni, Libro .K. (1474-1487)*, n 141, c. 239v: «cum per multos dies fuisse deputatum de taxanda mercede magistri Zanantonii de Marcadoro quod fabricationem capitelli quem construxit in summitate scallarum palatii novi civitatis Belluni et habite fuerunt plures informationes a pluribus et diversis magistris fidedignis et visa et intellecta conventionem facta a principio dicti operis cum dicto magistro Zanantonio et auditis diversis disputationibus, posita fuit pars quod pro omni labore et mercede quam dictus magister Zanantonius prestare potuerit ultra suam conventionem in opere predicto in illo computatur insignis magnificus dominus potestas et communitas quam nondum posuit dentur et suppleantur usque ad summa ducatorum quinquaginta duorum, computatis denarios quos usque modo habuit et recepit». Il Marcador eseguì altri lavori in città, come quando nel gennaio 1478, in veste di *maragono*, eseguì alcuni lavori alle mura cittadine (i ripari di tavoloni), e una bertesca con balconata a Porta Doiona per ducati tre d'oro: *Ibidem, idem*, c. 113r. Il suo nominativo è tra gli insolventi delle pubbliche imposte nel maggio 1480: *Ibidem, idem*, c. 207r. Cortese segnalazione di Dina Vignaga.

⁸³ ASB, *Notarile*, b. 4299, c. 281r. e v. L'atto manca di data topica, il luogo in cui avvenne la stipulazione, ma vi sono ottime probabilità che possa essere stato lo stesso convento di San Pietro o la chiesa, insomma un luogo prossimo ai lavori, data la presenza come testimoni di altri artigiani «magistro Zanicolo da Salce, maragon; Pelegrin del Barpo; maistro Nassiben da Casteldardo».

⁸⁴ Presumibilmente si tratta del giurisperito Simone e di suo fratello Francesco (ammesso al Consiglio della Comunità nel 1458) figli del notaio Antonio di Giacomo Zambenardo Doglioni, (ammesso al Consiglio della Comunità nel 1436), stipulanti anche per i fratelli che rappresentano i fratelli Lorenzo e Giovanni (ammesso al Consiglio della Comunità nel 1462): ASCB, *Comunità, Provisioni, Libro Q (1558-1565)*, n. 147, cc. 3r e seguenti. Sui diversi rami dei Doglioni e sui loro emblemi araldici cfr.: ASCB, Archivio V.A. Doglioni, *Genealogia, I Doglioni*.

⁸⁵ F. Tamis, *Storia dell'Agordino. La comunità di Agordo sotto il dominio veneto*, parte I, vol. III, Belluno, 1985 in part. pp. 109, 127, 278. Segnalazione di Paola Reolon che si ringrazia. Antonio del fu maestro Giacomo

veste di semplici privati affidarono a «magistro Zuan Antonio da Marchadoro taiapria, nevodo de magistro Borto» l'esecuzione di tre colonne per complessivi cinquanta ducati.

Il Marcador avrebbe eseguito le tre colonne della grossezza di un piede e mezzo, lavorate al fusto per lunghezza di almeno sei piedi, con capitelli multipli di almeno un piede e mezzo e mensole collocate al di sopra del capitello a conclusione dell'elemento ornamentale delle volte, prendendo a modello la colonna di San Bernardino. Verso il chiostro del convento di San Pietro avrebbe anche costruito sei finestre in pietra *gentile* larghe un piede e alte cinque piedi e mezzo e con ferramenta metallica di zancatura. L'inizio dei lavori era previsto con la Quaresima - in quell'anno dal 23 febbraio, mercoledì delle *Ceneri* - ad essi il Marcador avrebbe dovuto dedicarsi in esclusiva e con continuità, senza poter essere distolto da altri lavori⁸⁷:

In Christi nomine, amen. Anno 1463, indictione XI, 7 febraro. Noto sia a chadauna persona como misser Simon et ser Francesco fradelli Dal Doiono per suo nome et deli suoi fradelli et ser Antonio da Tomonico de Agurdo et ser Andrea Da Re per lui et maistro Augustin so fradello, sono convegnudi cum maistro Zuan Antonio da Marchadoro taiapria, nevodo de maistro Borto, el qual s'è obligado ali prediti insume doverge cavare tre colone da grosseza de un piè et mezo, lavorade almancho che ancho de longeza de sie piè el fusto dela dite colone cum el capitello equale dev'esser de un piè et mezo de alteza almancho, lavorando polidamente et sumptuosame, secondo la disposition et voluntà deli predicti zintilhomini et citadini et uno modion sopra cadauna dele predette colone como è ala colona de sancto Bernardino; et soto le dite colone die ponere una sotobassa⁸⁸ lavorada cum una sonalza polidamente et a reporto dele dite colone per miso lo in chiostro die far una mesola per chadauna dele dite colone proportionada ale dite colone; et ala prima capella die far mezo un lido⁸⁹ polido et a reporto de quello die far una meza mesola cum lido; et soto el pillastro del dito lido die meter una lasta proportionada ale sotobasse dele dite colone; et è obligado de far sie fenestre zanchade de prie zentili lavorade, le qual fenestre siano de largeza un et terzo de alteza cinque piè e mezo; item è obligado a livorare tre ochy⁹⁰ zoè uno per cadauna capella polidamente et posto amezo el muro lavorato meio de quello de Sant Sebastian, el qual habia el tondo dela luse do piè et do dedi; et è tignudo el dito maistro Zanantonio a tute suo spese et pericoli cavar et condur et meter in opera tute le dite prie cum questo chel non se habia ad impaçar a far parte alguna de muro, ma solamente secondo serà necesso romper el muro et meter le dite prie lavorando in ovra, non se impaçando de altro. Et questo per presio et marcha de ducati cinquanta d'oro, toiando per questo tanto de roba de tempo

di Tamonico, membro probabile del Consiglio d'Agordo, fu eletto magazzinoiere del fontico del sale di Agordo nel 1438, capitano alla custodia della Chiusa d'Agordo nel 1439 e tra i consiglieri di Belluno nel giugno e ottobre 1439 e nel febbraio 1440, cfr.: ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro G (1432-1446), n. 70, cc.165r., 174v. e c. 212r..

⁸⁶ Probabilmente è da identificarsi con l' *Andrea cerdo q. magistri Matei Regis, civis Belluni*, in casa del quale nel 1451 fu rogato l'atto di unione i regolieri di Sopracroda e quelli di Cavarzano: F. Vendramini, *Le Comunità Rurali Bellunesi (Secoli XV e XVI)*, Belluno 1979, p. 199.

⁸⁷ ASB, *Notarile*, notaio Lippo Cataneo q. Antonio, b. 4299, c. 281r. e v.

⁸⁸ «sottobasa, sottobassa, - zoccolo, basamento, piedistallo...», cfr. E. Concina, *Pietre, parole, storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*, Venezia 1988, p. 139.

⁸⁹ «lido, lidito, - capitello, capitello multiplo...», cfr. *Idem*, p. 91

⁹⁰ «ochio, - occhio, finestra orbicolare ...», cfr. *Idem*, p. 105.

in tempo, secondo el so bisogno et lo lavorier chel farà et parte dinari et alimanco la mità in dinari et più et mancho secondo che parirà a magistro Francescho guardian deli fratri minori, per la qualcosa li predetti zentilomini et cittadini ge deno dinari, como è predito ducati sedese per cadauna capella, insumma monta ducati quarantaotto; et ducati doi sono obligadi dare al dito misser lo guardian in supplimento de ducati cinquanta. Et perché el dito ser Antonio concorre per mità a pagare le dite tre colone cum li predicti non obstante che non ge tocha se non meza colona, li diti patroni dele altre doi capelle se obligano de concorrere ale spese del pilastro che se farà in la sua capella per mezzo la prima capella e colonna. // Item el predicto maistro Zanantonio se obliga et promete de non tuor a fare altro lavoriero fintanto non haverà complido el dito lavoriero, comenzando a lavorar a l'amor di Dio al principio di Quaresema proxima et sequirlo tanto che haverà complido. Et questo presenti: magistro Zanicolò da Salce, marangon; Pelegrin del Barpo; maistro Nassiben da Casteldardo, testimoni adhibiti et altri. Declarando che quando l'anderà a cavar le dite prie al principio de Quaresema che chadauno de li predetti patroni siano obligadi dare al dito maistro Zanantonio do ducati per chadaun de loro.

Anche se non nell'atto non vi è esplicita indicazione del convento di San Pietro, possiamo essere certi che si tratti di opera da riferire a quest'edificio dalle citazioni e i riferimenti come «colona de sancto Bernardino» e «magistro Francescho guardian deli fratri minori»⁹¹.

Ma la prova decisiva deriva dal confronto *de visu* perché l'opera del Marcador è ancora esistente: è la *cappella gotica* del Seminario gregoriano, a ridosso della Chiesa di San Pietro, costruita sul

⁹¹ Si tratta del padre francescano Francesco Bolzano o Bolzani, dottore in teologia «venerabilis et sacre thologie doctor dominus magister Franciscus de Bolzano», guardiano del convento dei frati francescani in Belluno dalla metà del Quattrocento, in morte del quale (20 giugno 1504) fu collocata una lapide con un busto in bassorilievo, ancora oggi visibile alla parete est del chiostro grande: «Hic est Franciscus Bolzana ex gente, minorum splendor, belluni gloria, honorque sui qui quod dono habuit doctor praeclarus id omne fratribus et domui contulit et patriae. MCCCCIII». Per il legame di Francesco con la famiglia bellunese Bolzania da cui discesero Urbano e Pierio Valeriano (M. Perale, *Del casato e dello stemma di Pierio Valeriano. Un problema storico e storiografico*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore» LXI (1995) 292-293 (1995), pp. 160-176 e 246-258; Idem, *L'inclinata domus da Bolzano tra la dedizione di Belluno a Venezia e le vicende cambraiche in alcuni testi giovanili di Pierio Valeriano*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore» LXVIII (1997), 300, pp. 158-167). Da fonti documentarie risulta che nell'agosto del 1463 padre Francesco Bolzano, come guardiano, chiese la carità di una *pezza* di panno *berettino* (grigio) per farne «unam capam unam tonegam et unum gabanum»: cfr. ASCB, *Comunità, Provisioni, Libro I* (1454-1474), n. 140, c. 178r. Nel convento vivevano otto frati e un cuoco e l'edificio si trovava in rovina, tanto che di lì a poco nell'aprile del 1465 iniziarono dei lavori di ricostruzione: *Ibidem, idem*, c. 226v. Nell'autunno del 1471 la Comunità si oppose all'allontanamento del Bolzano richiesto dall'Ordine per le molte necessità del convento, attribuendogli sia rettitudine nei costumi che particolare dottrina (cfr. *Ibidem, idem*, c. 388r.), qualità ribadite dalla Comunità «magister Franciscus est homo intergerrimus et bone conditionis et fame et gratus huic rei publice » (*Ibidem, idem*, c. 390v.). Florio Miari aggiunge che «sostenne l'ufficio dell'Inquisizione negli anni 1471 e 1472 per Venezia, la Marca Trevigiana, la diocesi di Chioggia, di Torcello, di Trento di Belluno, di Feltre, di Adria e dei patriarcati d'Aquileia e di Grado. Fece fabbricare i due chiostri nel convento di S. Pietro e donò allo stesso un buon numero di codici, che aveva raccolto» cfr. F. Miari, *Dizionario storico-artistico-letterario bellunese*, Belluno 1843 (rist. anast. Bologna 1968), p. 27. Pietro Moschetti descrive il frate teologo come un *magistro architetto o proto* del convento e della chiesa di San Pietro, in particolare l'artefice della cappella dell'Immacolata concezione, cfr. P. Moschetti, *Pietro e altri lapicidi...*, cit. pp. 1487-1488, 1503-1504.

porticato del chiostro maggiore⁹². Estesa in lunghezza per circa ventotto metri è larga tre metri e trenta ed alta in chiave cinque metri; presenta cinque crociere e sei colonne in marmo bianco dai capitello a voluta d'acanto con interasse di metri quattro e settanta centimetri. Dal lato del chiostro si affacciano ora sei lunghe finestre di eguale fattura, mentre un solo *occhio* è presente e porta luce alla prima cappella, altrimenti buia perché oggi interna. Il manufatto per quanto palesemente rimaneggiato, riecheggia in buona sostanza quello descritto nel nostro atto, in probabile prolungamento di arcate preesistenti⁹³.

L'ornamentazione ai capitelli e alle chiavi di volta è in gran parte costituita da simboli religiosi o francescani (*mano benedicente*, *Dio padre*, *San Francesco*, croce, croce con braccia decussate, FM, trigramma bernardiniano IHS), o da insegne gentilizie di famiglie bellunesi; in particolare per le sole due prime arcate vi è alternanza tra simboli francescani e stemmi di famiglia⁹⁴.

Ulteriore elemento di identificazione è fornito dall'iscrizione ancora leggibile all'interno dell'ultimo arco di destra, dalla quale è ricavabile anche se in via approssimativa l'anno data della consacrazione, che sarebbe stata officiata da Mosè Buffarello, vescovo di Belluno, dal 1465 ai primi del 1471, coerente con la possibile fine dei lavori del contratto iniziati presumibilmente nel marzo 1463, unitamente ai nominativi di Andrea ed Agostino *De Regis* (Da Re) quali committenti della cappella⁹⁵.

Alla fine del secolo XV si ebbe forse un'ulteriore prolungamento delle arcate in parola, con la costruzione di quella di Trifoleo Azzoni⁹⁶, che facendo testamento ne dispose la costruzione nella chiesa di San Pietro *in alto*, vicina e simile a quella del fu Gerardo Doglioni, ornata da una pala intitolata all'Annunciazione⁹⁷:

⁹² G. De Bortoli, A. Moro, F. Vizzutti, *Belluno.... cit.*, pp. 149-150. Per una ricostruzione storica dell'intero complesso di San Pietro, cfr. A. Barcelloni Corte, *L'edificio del Seminario*, in *Quattrocento anni di vita del Seminario di Belluno*, Belluno 1970, 165-190, in part. 183-188.

⁹³ Forse quelle di San Bernardino e della Santa Croce, di cui alla deliberazione citata del 1451-52 della Comunità di Belluno?

⁹⁴ Non avendo condotto studi specifici in materia, proviamo a fornire ugualmente una descrizione per gli scudi portati ai capitelli: alla prima arcata - l'unica non murata - dal lato che guarda la navata della chiesa, uno scudo con la croce francescana e FM, dal lato interno della cappella, uno scudo con una croce con due rami in basso a destra rivolti verso l'alto, del tutto simile a quella portato al terzo capitello di casa Nosadani in Santa Croce di Belluno (cfr. G. De Bortoli, A. Moro, F. Vizzutti, *Belluno.... cit.*, p.166); alla seconda arcata c'è uno scudo con elmo con cercine e lambrecchini e cimiero di piume di pavone forse Nosadani (cfr. A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della Provincia di Belluno*, Belluno 2000, pp. 78-79); alla terza arcata, uno scudo con leone rampante forse Doglioni (cfr. Idem, *Araldica ...*, pp. 68-69), alla quarta arcata, scudo con banda forse sempre Doglioni (cfr. Idem, *Araldica ... cit.*, pp. 68-69); alla quinta arcata scudo con testa coronata, forse riecheggiante il cognome dei Da Re, i cui nomi compaiono anche sull'arco, come alla nota che segue.

⁹⁵ In scrittura capitale: «+ Ad summi opificis tociusque curie trionaphantis honorem et maxima sanctarum virginis Marie, Katherine, Polonie et eo die celebratur dedicatio divique Francisci plantule Clare virginis. Deo inspirante Moyses reverendissimus dominus episcopus bellunensis consecravit devotissima familia Andree et Augustini fratrum de Regi, exortante». Resta al momento senza spiegazioni l'omissione degli altri committenti

⁹⁶ Trifoleo Azzoni fu Giovanni Andrea risulta ammesso al Consiglio cittadino nel 1454: ASCB, Comunità, Provisioni, Libro Q (1558-1565), n. 147, c. 4r. Risulta procuratore del convento francescano negli anni 1490-1493: ASB, *Notarile*, b. 6883.2, c. 111r; *Ibidem, idem*, b. 6884, c.42r, cortese segnalazione di Dina Vignaga, che si ringrazia.

⁹⁷ *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, Padova 1986, pp. 218-230, in *Archivio Sartori: documenti di storia e arte francescana*, a cura di Antonio Sartori, II, p. 222. Alla cappella - già in lavorazione nel febbraio del 1493- prestò opera il lapicida Lorenzo di Giovanni dela Tarsia di Ceneda, che

[...] facere Capellam unam in eadem ecclesia Sancti Petri contiguam Capellae q. D.Gerardi de Doiono et constructam ad similitudinem alterius Cappellae in alto aedificatae in ipsa ecclesia, cum eius palla, et ornamentis condecens sub vocabulum Annunciationis Beatae et gloriosae Virginis Mariae.

L'atto sembra gettare una nuova luce sull'intera cappella. Pur in assenza di fonti archivistiche relative alla struttura quattrocentesca della chiesa di San Pietro, è ipotizzabile che l'abside fosse orientata a est - come quella della vicina Santa Maria dei Battuti e del Duomo- all'opposto dell'attuale.

L'assetto odierno è senza dubbio diverso; secondo la ricostruzione di Adriano Barcelloni-Corte⁹⁸ queste arcate un tempo poggiavano sulla navatella della chiesa gotica di San Pietro a tre navate, affacciandovisi come un matroneo medievale e mostrando arcate con ornamenti molto simili a quella che murata si vede dal sagrato, che pare del resto proseguire la cappella⁹⁹. In via ipotetica azzardiamo che le cappelle in parola erano tra loro parallele e perpendicolari all'abside; inoltre che forse tutte erano adornate da pale pittoriche collocate dal lato del chiostro.

Comunque il rifabbrico della chiesa e del convento è testimoniato - anche se solo frammentariamente - da alcune fonti d'archivio della seconda metà del Quattrocento reperite ultimamente. Tra di esse segnaliamo: la deliberazione del marzo 1472 con la quale la Comunità di Belluno concesse un sussidio di dieci ducati per la parte ornamentale della cappella intitolata all'Immacolata concezione nella chiesa di San Pietro¹⁰⁰, consacrata con solenne processione il 6 dicembre dello stesso anno¹⁰¹; il contributo del gennaio del 1474 alla *fabbrica* del campanile¹⁰².

Durante la seconda metà del secolo XV, Belluno fu un grande cantiere edilizio con ampliamenti, riatti e nuove costruzioni di edifici pubblici, ecclesiastici e privati: nuove ricerche d'archivio dovranno darne conto¹⁰³.

contemporaneamente svolse altri lavori edilizi nel convento: ASB, Notarile, b. 6884, c. 42r. Cortese segnalazione di Dina Vignaga.

⁹⁸ A. Barcelloni Corte, *L'edificio del Seminario...*, cit.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro I (1454-1474), n. 140, c. 404r. Integrale trascrizione del documento si trova in P. Moschetti, *Pietro e altri lapicidi...* cit. pp. 1502-1503.

¹⁰¹ ASCB, *Comunità*, Provisioni, Libro I (1454-1474), n. 140, c. 472v.

¹⁰² *Ibidem*, *idem*, c. 458v. Il sussidio sarebbe stato tratto da alcune entrate provenienti dai boschi dell'Agordino.

¹⁰³ Dalla metà del '400 sono documentati diversi interventi tesi a conferire a Belluno la dignità e una veste di città al passo con le altre dello Stato Veneto, secondo un cliché comune al territorio soggetto alla Repubblica di Venezia: cfr. GAETANO COZZI, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Governanti e governati nel Dominio di qua dal Mincio nei secoli XV-XVIII*, in IDEM, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia, Marsilio 1997, pp. 291-352, in part. 304-305.

Un ringraziamento a tutti coloro che mi hanno aiutato ed in particolare a Dina Vignaga e Mario Bonaldi.

TESTI GENERALI DI CARATTERE TECNICO

Dal vero ritratto all'elaborazione iconografica: immagini e culto di San Carlo Borromeo a Belluno (Flavio Vizzutti)

Certamente Carlo Borromeo è il santo che dopo il 1° novembre 1610 – data della sua solenne canonizzazione avvenuta a Roma alla presenza di Paolo V e di ben 33 cardinali¹- ha goduto di una particolare venerazione e di un culto diffuso in tutto il territorio provinciale bellunese con sorprendente celerità e tenaci esiti di radicamento tanto da risultare floridamente vitale per tutto il Seicento, non senza significative continuità nel secolo successivo.

L'eccezionalità del caso – tenendo conto dell'assoluta rapidità e dell'efficacia divulgativa nel chiuso ambiente altoveneto – è stata in qualche modo spiegata con il fatto che a sostenere tale devozione concorse anche il milanese Francesco Crotta, ricco imprenditore da tempo trasferitosi ad Agordo, il quale aveva ricevuto la Cresima proprio dal Borromeo².

Ma assai più del Crotta l'autentico artefice della fortuna del culto borromeiano in diocesi fu senz'altro Mons. Luigi Lollino vescovo di Belluno (1596-1625) che, con convinzione profonda, intelligenza e persuasiva autorevolezza, seppe proporre l'edificante personaggio alla venerazione dei fedeli locali.

Infatti, il cronachista bellunese Giuseppe Crepadoni sotto la data 10 marzo 1616, quando venne consacrato l'altare di san Carlo nella cattedrale, scrisse che detto arredo e la pala furono espressamente voluti dal Lollino il quale "in altro tempo vidde, conobbe, parlò, mangiò, conversò con l'istesso San Carlo"³. Testimonianza inequivocabile e preziosa acclarante i rapporti Lollino-Borromeo non confinabili, dunque, nell'ambito di un'occasionale o superficiale conoscenza tra ecclesiastici destinata a non lasciare alcuna durevole traccia. Probabilmente, invece, si trasformò in una sorta di rispettoso sodalizio che da parte di Mons. Luigi ebbe il potere di accrescere la reverente ammirazione nei confronti dell'illustre uomo, del sacerdote, del porporato.

Lollino, prima di essere nominato vescovo di Belluno, non solo si dedicò agli studi umanistici e teologici costituendo un'invidiabile biblioteca ricca di rare edizioni e di pregevoli manoscritti (*biblioteca deliciae nostrae*) ma auspice il vescovo di Verona Agostino Valier, a Roma, visse un'importante esperienza costellata da proficui contatti con eminenti personalità (il card. Sirleto, l'enciclopedico Cesare Baronio...) e frequentò anche san Filippo Neri – allora conosciuto soprattutto come "Pippo Buono" – rimanendone affascinato dall'immediatezza avvincente del suo apostolato gioiosamente svolto tra la gente del popolo⁴. Proprio tramite il Valier Mons. Luigi

¹ M. ARAMINI, *San Carlo Borromeo*, Gorle (BG) 2010, p. 5.

² F. TAMIS, *Il Culto dei Santi nella Diocesi di Belluno*, Belluno 1986, p. 18

Sull'importante famiglia Crotta si rinvia a: O. CEINER VIEL, *L'ascesa della famiglia Crotta e le miniere agordine nel '600. Ut leo fortis in adversis*, Cornuda (TV) 2005; A. BURLON, L. PONTIN, *Stemmi dei rettori veneti nella città di Feltre (XXXVIII)*, in "Dolomiti", XXXII, 6, 2009, pp. 35-38.

³ G. CREPADONI, *Cronaca di Belluno e della Repubblica Veneta*, B.C.B., ms. 465, cc. 11v-13v. Inoltre: F. VIZZUTTI, *La cattedrale di Belluno – catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno 1995, p. 19.

⁴ R. PROTTI, *La vita e le Opere di Luigi Lollino vescovo di Belluno (1596-1625)*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", VII, 38, 1935, p. 629; L. ALPAGO NOVELLO, *La vita e le opere di Luigi Lollino vescovo di Belluno*, Venezia 1934, p. 40. N. TIEZZA, *La Chiesa di Belluno e di Feltre nelle principali vicende storiche di due millenni*, p. 246, in: AAVV, *Diocesi di Belluno e Feltre, Storia religiosa del Veneto*,

venne anche ricevuto a Milano dall'arcivescovo Borromeo del quale rimase ospite per tre giorni e questa esperienza divenne cruciale nella sua vita sacerdotale e di futuro pastore⁵.

Se allo stato attuale delle ricerche archivistiche l'esistenza di un possibile epistolario sviluppatosi tra i due a seguito di tale reciproca conoscenza rimane pura congettura, lo stile innovatore ed incisivo dell'attività episcopale poi esplicitata dal Lollino per 29 anni dimostra invece – ed inequivocabilmente – un'assimilazione profonda dell'esempio di Carlo. Questi fu vero testimone del Vangelo e seppe eroicamente realizzare la nuova figura del vescovo-pastore, capace di mettersi a servizio e alla guida del suo gregge individuando proprio nella *salus animarum* l'obiettivo preciso da perseguire a qualsiasi costo battendo coraggiosamente consuetudini inveterate, liberando la Chiesa dagli abusi, educando il popolo e formando disciplinatamente con solida preparazione spirituale e culturale un clero non di rado recalcitrante di fronte all'opera di riforma da egli determinatamente condotta⁶.

Senza queste minime premesse non è possibile capire il costante tentativo di emulazione e la vivissima devozione tributatagli dal vescovo di Belluno il quale, probabilmente, anche attraverso le sue omelie non mancava di far precisi riferimenti al prelado e alla sua santa vita (*di pater, non dominus*) completamente spesa a beneficio della "Chiesa locale" nella quale aveva investito ogni energia "per rendere possibile la professione della fede, l'esercizio del culto in spirito e verità e la pratica effettiva della carità"⁷. Infatti, non a caso, il citato cronachista Crepadoni nel descrivere il dipinto nel 1616 concludeva – dimostrando così di essere ben edotto sul significato dell'innovativa testimonianza data dal santo – "□...□ Corrinò qui dunque i Sacerdoti tutti, minori e maggiori, ed imparino dalla fronte di Carlo il modo di servire a Dio nel servizio della Sua Chiesa et esser veri e propri, non falsi ne mercenari ministri della dignità e potestà ecclesiastica"⁸. Concetto dal quale traspaiono l'acuta determinazione e la fecondità dell'azione lolliniana che, se da un lato si riconducono alle linee generali del Concilio di Trento, dall'altro si rifanno palesemente al progetto pastorale, ascetico ed ecclesiologico di san Carlo secondo il quale il sacerdote doveva umilmente e costantemente immedesimarsi nell'esempio del Buon Pastore, prendendo le distanze da tutte le stravaganze, le consuetudini e le lusinghe del mondo.

Dopo aver dunque tracciate le essenziali coordinate storiche d'insieme indispensabili a focalizzare l'origine, le motivazioni, la celere affermazione e la diffusione dello specifico culto sembra necessario porsi l'interrogativo riguardo l'iconografia del Borromeo. È lecito chiedersi, infatti, se i pittori locali si siano scrupolosamente attenuti ad un preciso modello di visualizzazione o se, sulla scorta della conoscenza di un prototipo, abbiano poi potuto lavorare con un certo margine di discrezionalità puntando soprattutto a valorizzare l'intrinseco significato dell'immagine piuttosto che riferirsi pedissequamente ad un ufficiale documento fisionomico.

p. 7, Padova 1996. L. MEZZADRI, L. NUOVO, *Storia della carità*, Milano 1993, p. 63. sul Neri si rinvia a: R. DELCROIX, *Filippo Neri il santo dell'allegria*, Roma 1989, passim.

⁵ R. PROTTI, *La Vita*, cit., p. 629.

⁶ H. JEDIN, G. ALBERIGO, *Il tipo ideale di vescovo secondo la Riforma Cattolica*, Brescia 1985, p. 129.

⁷ JEDIN, ALBERIGO, *Il tipo*, cit., p. 135, nota 104. Sull'argomento si vedano inoltre: F. ROSSI di MARRIGNANO, *Carlo Borromeo. Un uomo, una vita, un secolo*, Milano 2011, passim; D. ZARDIN, *Carlo Borromeo. Cultura, santità, governo*, Milano 2011, passim.

⁸ G. CREPADONI, *Cronaca di Belluno*, ms. 465, c 13v.

Per poter metodicamente elaborare alcune riflessioni sull'argomento, senza dover necessariamente estendere la presente disamina a tutto lo specifico repertorio figurativo esposto negli edifici di culto della provincia, si prenderanno in considerazione principalmente le opere delle chiese di Belluno. Esame a spettro limitato ma tuttavia significativamente indicativo – e direi basilare – sia ai fini di questo contributo sia all'auspicabile, futuro, sviluppo del medesimo.

L'abbrivio culturale e cronologico che conseguentemente determina anche l'inaugurazione dell'iconografia borromeiana "bellunese" coincide proprio con il 10 marzo 1616, quando il vescovo Lollino – alla presenza del Capitolo, del clero, dei seminaristi e di *magna tam virorum tam mulierum multitudine* - solennemente consacra l'altare nella cattedrale intitolandolo al santo arcivescovo di Milano⁹.

L'ammirata pala del medesimo – commissionata a Francesco Frigimelica il Vecchio (1560 c.-post 1647), l'indiscusso protagonista della pittura sacra della prima metà del Seicento¹⁰ – venne così descritta dal Crepadoni con fine intento mimetico: "Sopra la tela tu vedi l'effigie di questo Santo, tutto solo, in piè, nella veste, rocchetto e mozzetta, con la beretta a croce e le pianelle rosse guarda con tutto a dirittura, ma piuttosto in profilo, ha la mano del cuore applicata a quello, con la destra da la Benedittione; non si può, credo, dire ch'il pennello (benché si dica che *non assomigli al naturale*, fuorch'al pelo rosso e al naso lungo, ne però lungo a pieno, che San Carlo havea la parte di sopra del capo molto grossa e la fronte col cincipite faceva un largo giro, e poi sotto gli occhi s'andava assottigliando, e'l mento lasciava molto scarno, con la bocca larghissima, e la punta del naso le stava molto pendente sopra, e grandi le orecchie) ma il pennello non ha però qui lasciato di tirargli in faccia linee et aria da santo ma la positura della persona e l'atto dimostra molto la maestà del Prelato"¹¹.

Il dotto cronachista nella sua minuziosa e oggettiva illustrazione non tralasciò di sottolineare – e con un certo vigore – il fatto che il dipinto eseguito dal Frigimelica restituiva all'osservatore soprattutto la maestosa ed ispirata figura del prelado dalla quale, almeno secondo il sentire e l'immaginario collettivo dell'epoca, promanava *l'aria del santo*, come scrive il medesimo Crepadoni. A potenziare in modo esponenziale questo aspetto edificante concorre l'ausilio simbolico, psicologico ed estetico della rappresentazione di profilo che sottilmente allude quasi ad un estraniamento dalla caduca materialità terrena, dalla stringente quotidianità, valorizzando la dimensione spirituale ed ascetica che assurge a fulgido compendio ed esempio di vita cristiana. La stessa assenza di una definita ambientazione spazio-temporale è di sicuro ausilio per esaltare l'immagine, collocandola così in una sfera celestiale avulsa dal grigiore dell'esperienza umana.

Non manca poi l'impatto emotivo ed emblematico determinato dalla mano sinistra appoggiata sul cuore: "figura retorica" di elevato registro metaforico in quanto si richiama al metodo di preghiera dell'"orazione del cuore", al perfezionamento del quale giungevano i mistici dopo un difficile

⁹ F. VIZZUTTI, *La cattedrale*, cit., p. 19.

¹⁰ F. VIZZUTTI, *Le opere di Francesco Frigimelica "il Vecchio" tra Cadola e Alpago: documenti, considerazioni e proposte*, pp. 119-139, in: *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi*; a cura di M. MAZZA, Crocetta del Montello (TV) 2010.

¹¹ G. CREPADONI, *Cronaca*, cit.

percorso, come peraltro documenta la specifica letteratura fiorita soprattutto nella seconda metà del Seicento¹².

La figura quindi assurge esemplarmente a testo pedagogico e nel contempo ad “oggetto” sacro nella quale l'attenzione dei fedeli deve innanzitutto captare gli elevati aspetti contraddistintivi. Pertanto la preoccupazione per l'aderenza veridica della fisionomia del personaggio, alla fine, diveniva un aspetto secondario in questo tipo di iconografia celebrativa in quanto l'opera assolveva al compito precipuo di attrarre e di avvincere per l'aura di santità rifulgente nella figura del “paladino di Cristo”. Il Crepadoni stesso, del resto, con la massima schiettezza, affermava che il taumaturgo del Frigimelica “non assomigli al naturale”, questo perché l'artista aveva attutito la peculiare asprezza fisionomica del Borromeo. Ciò significa – e a mio riguardo in modo inequivocabile – che il vescovo Lollino (del resto come altri presuli seguaci dell'Arcivescovo) in vista della necessità di possedere un modello utile all'iterazione pittorica, si era in qualche modo procurato a Milano un piccolo ritratto con le autentiche sembianze, probabilmente desunte dalla maschera funebre custodita dai Padri Cappuccini di Faido¹³.

Quindi tra gli estimatori del taumaturgo e gli artisti bellunesi il prototipo ufficiale era indubbiamente ben conosciuto e la mancata imposizione vescovile di riprodurlo “alla lettera” derivava forse da una qualche libertà interpretativa lasciata ai pittori. Concessione ipoteticamente influenzata anche dalla raffinatissima sensibilità estetica del Lollino il quale ad un crudo realismo fisionomico – francamente piuttosto scostante, specialmente se proposto dall'alto degli altari – preferiva senz'altro una garbata e pacata idealizzazione, ulteriore ausilio ai fini di un'incisiva azione pedagogica tesa all'edificazione dei fedeli.

Così in diocesi – nello specifico caso – si era “codificata” la rappresentazione della santità visualizzandola in un ufficiale modello iconografico approvato dall'Autorità ecclesiastica ed onorevolmente esposto in cattedrale che d'allora in poi sarebbe servito anche da riferimento agli artisti viventi e ai posteri.

Sebbene detto prototipo di Francesco Frigimelica “il Vecchio” non sia giunto sino a noi, abbiamo comunque la possibilità di comprendere almeno in parte come poteva effettivamente essere il san Carlo della cattedrale in quanto, in una pregevole ed inedita *Sacra Conversazione* (coll. priv.) eseguita dal medesimo artista per una famiglia del patriziato bellunese a ridosso del 1616, viene riproposta la figura di netto profilo con le mani dalle dita affusolate compuntamente incrociate sul petto. Il volto glabro, fortemente caratterizzato dal naso aquilino, dalla marcata ruga che segna la scarna guancia, dagli occhi assai vivaci ma piuttosto infossati e dall'alta fronte, si staglia con nitore sul fondale scuro e spicca decisamente come in un cammeo. Il lieve incurvamento creato dal dimesso atteggiarsi nell'adorazione del Bimbo tenuto sulle ginocchia dalla Madonna e la purpurea mozzetta resa con sensibile tattilità in contrasto cromatico con l'immacolato rocchetto concorrono

¹² H. BRÉMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris 1916, VII, pp.321-373.

¹³ Dalla maschera di Faido, ad esempio, con tutta probabilità discende l'immagine del Borromeo – di sofferta e tesa fisionomia – dipinta da Pietro Paolo Sensini (1614) nel gonfalone della Cattedrale di Todi. M. CASTRICHINI, *Maestri e produzione per la fabbrica di San Fortunato*, p. 171 in AAVV, *Il tempio del santo patrono*, Todi (PG) 1988.

Strettissime analogie con il dipinto tudertino, non a caso, svela il ritratto del santo – documentatamente trasposto dalla maschera funeraria – custodito a palazzo Borromeo d'Adda a Milano. M. TANTARDINI, S. *Carlo Borromeo per l'arte e nell'arte*, in “Arte Cristiana”, XXVI, 306, 1938, p. 250.

ad esplicitare il senso di sommessata maestà dell'immagine, dipinta per soddisfare finalità di devozione domestica.

Che il culto locale del Borromeo, almeno limitatamente al periodo degli esordi, fosse di elezione aristocratica penso sia ragionevolmente ipotizzabile in quanto il santo - di nobile nascita - era conosciuto attraverso la letteratura agiografica dove, tra l'altro, si rimarcava l'innovativo zelo pastorale, la vita umilmente messa a servizio della diocesi, l'elevatezza spirituale gradualmente raggiunta nella mortificazione penitenziale ma anche la sua cultura vasta e variegata, peraltro mai ostentata né nei rapporti privati né tantomeno nelle omelie¹⁴.

Così nelle dimore signorili bellunesi del tempo, assieme ai dipinti di taumaturghi di venerazione immemorabile, in quegli anni veniva esposto anche quello di san Carlo. A tale proposito un'ulteriore testimonianza storica presumibilmente collegabile allo stesso periodo viene offerta da una seconda tela - sempre del Frigimelica - che lo raffigura consuetamente di pieno profilo e in atteggiamento orante dinanzi alla Madonna con il Bimbo benedicente. Il dipinto, pervaso da un pacato senso di confidenza spirituale, di ovattata serenità e di dignità formale in origine era documentatamente collocato nella residenza cittadina di un ramo della nobile famiglia Alpagò e da questa, attorno al 1850, confluì per via matrimoniale in Casa da Borso, quindi per effetto di legato testamentario alla chiesa di Santo Maria di Loreto a Belluno dov'è tuttora custodito¹⁵.

Con poche varianti rispetto alla tela appena citata, l'infaticabile Frigimelica itera nuovamente le sembianze dell'Arcivescovo milanese - questa volta però visualizzandolo di fronte - in una tavoletta votiva (Belluno, Museo civico) dove compare in aristocratica postura nell'atto di adorare il piccolo Salvatore, assieme ai santi Francesco d'Assisi, Andrea e Caterina d'Alessandria¹⁶.

L'iconografia della lunetta frigimelichiana della chiesa di San Rocco a Belluno non privilegia, invece, la dimensione serenamente orante del Borromeo bensì quella della santità affinata nella segreta contrizione penitenziale, nella rinuncia di se stesso, nell'implacabile scrutinio del suo operato alla luce delle responsabilità insite nel suo mandato pastorale in assolvimento del quale egli si era posto con tutte le sue risorse fisiche, intellettive e spirituali tanto da assurgere a nuovo ed eroico modello di santità. La scarna impostazione figurativa priva di qualsiasi referente ambientale, l'austera gamma cromatica impiegata, l'atmosfera immota, il nobile pathos che si legge nei tratti tesi del volto, l'essenziale arredo - indispensabile corredo simbolico assolutamente funzionale alla specifica rappresentazione - risultano in sintonia con la verità del soggetto e, assimilabili al celebre "Digiuno di san Carlo" che il Crespi aveva dipinto attorno a questi stessi anni per la chiesa milanese di Santa Maria della Passione.

¹⁴ La testimonianza è di prima mano in quanto offerta da Nicolò Ormaneto, Vicario Generale di San Carlo. H. JEDIN, G. ALBERIGO, *Il tipo ideale di vescovo*, cit., p. 128, nota 77.

¹⁵ F. VIZZUTTI, *Catalogo del patrimonio storico-artistico*, pp. 152-153, in M. PERALE, F. VIZZUTTI, *La chiesa e il convento di Santa Maria di Loreto. Arte e storia a Belluno*, Belluno 2000; *La famiglia di Borso nei personaggi ed eventi principali. Appunti per una ricerca storica di Alessandro da Borso*, Belluno 1980, p. 114.

A titolo di possibile confronto iconografico che sancisce la ripetitività del modello carliano addito la figurina del santo dipinta nell'alzata dell'altare della Cappella di Sant'Apollonia a Farra d'Alpago. Il piccolo olio - eseguito da Francesco Frigimelica il Vecchio tra il 1625-1630 - è infatti un'iterazione quasi speculare di quello di S. Maria di Loreto. F. VIZZUTTI, *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi*, Belluno 2010, p. 57.

¹⁶ F. VIZZUTTI, *Catalogo delle tavolette votive del museo civico di Belluno*, p. 87, in *Tavolette votive bellunesi*, Catalogo della mostra, Brescia 1979.

Il Frigimelica in questo dipinto rimarca dunque, con un certo piglio realistico e sensibilità di artista riformato, lo struggimento interiore del santo senza però giungere a quel realismo spesso scabro e aggressivo compiaciutamente esibito dalla contemporanea pittura lombarda (si pensi, tra gli innumerevoli esempi possibili, al ritratto dipinto da Tanzio da Varallo del Museo di Varallo) attraverso la quale però – specialmente al tempo di Federico Borromeo, il non meno celebre nipote e successore – si perseguiva lo scopo di amplificare la dimensione “mitica” del taumaturgo¹⁷. Il nostro pittore infatti, operando in tutt'altro ambiente e contesto storico-culturale-ecclesiale, aveva ormai definito la formula iconografica nella quale il santo, ben lungi da sofferenti declinazioni fisionomico-gestuali, era effigiato in esemplare raccoglimento meditativo. Immagine evidentemente grata che peraltro si ritrova in molta coeva pittura devota italiana, come provano – tra i copiosissimi esempi facilmente citabili – l'analoga dipinta da un anonimo pittore friulano di primo Seicento nella paletta della cappella castellana di Collaredo di Montalbano¹⁸ o quella di Domenico Falce (c. 1641) della concattedrale di Feltre.

Il testo iconografico della tela di San Rocco palesa anche l'adesione dell'autore ad un tipo di rappresentazione modulata secondo il criterio della *devotio moderna* che – sotto l'impulso del naturalismo rinascimentale, dell'erudizione umanistica, della ricerca teologica e della trattatistica elaborata a seguito degli enunciati tridentini¹⁹ – aveva anche gradualmente sfrondata le sacre raffigurazioni dal supporto di immaginifiche e profane scenografie per calarle in un contesto in cui i qualificati elementi della verità storica (pur allegorici come in questo caso è il libro, il teschio...) conservassero una loro funzionale dignità narrativa ma non confondessero in alcun modo l'osservatore tanto da impedirgli di cogliere e interiorizzare appieno il messaggio insito nella figura, nell'atteggiamento, nella mimica. In caso contrario si sarebbe clamorosamente contravvenuto proprio ad un preciso dettato che lo stesso san Carlo aveva appositamente elaborato in materia²⁰. Ad un periodo immediatamente posteriore al 1624 si colloca la pala dell'antica parrocchiale di Cavarzano, appena fuori dal centro di Belluno, nella quale il nostro Frigimelica ripropone sulla destra della composizione l'Arcivescovo milanese a figura intera di profilo, rivestito dagli abiti cardinalizi, con le mani consuetamente giunte in atteggiamento orante e lo sguardo rapito verso

¹⁷ G. FRANGI, *Manifestazioni in Lombardia e Piemonte per il quarto centenario della morte di San Carlo. Un bilancio*, in “Arte Cristiana”, LXXIII, 706, 1985, p. 59.

¹⁸ G. C. CUSTOZA, *Collaredo. Una famiglia e un castello nella storia europea*, Monfalcone (GO) 2003, pp. 104 e 109.

Per un possibile, ulteriore, confronto e approfondimento rinvio anche al dipinto di Silvestro Arnosti dell'Arcipretale di Tarzo (TV) dove il Santo viene contestualizzato nell'episodio del miracolo a Marina Ferraro. G. MIES, *La Banca Prealpi per l'Arte. Opere restaurate dalla Banca di Credito Cooperativa delle Prealpi dal 1985 al 2000*, Susegana (TV) 2000, p. 93. Un dettaglio di alta valenza allegorica – preciso richiamo alla vita austera, povera e avversa al fasto principesco sovente esibito dalle corti cardinalizie dell'epoca – è individuabile nei piedi scalzi del santo; particolare presente anche in molta iconografia borromeiana seicentesca. A scopo essenzialmente indicativo sul versante figurativo, a tal proposito, si può considerare anche la pala attribuita a Bartolomeo Barbiani esposta nella chiesa di S. Filippo Benizia a Todi. Città nella quale il vescovo di osservanza tridentina Angelo Cesi aveva indefessamente operato richiamandosi allo stile pastorale dell'Arcivescovo milanese. A. CIGINELLI, *Chiesa di San Filippo già Madonna delle Grazie*, p. 82, in AAVV, *Todi e S. Filippo Benizi*, Todi (PG) 1985.

¹⁹ S. F. MATTHEWS GRIECO, *Modelli di santità del Rinascimento e della Controriforma*, p. 304, in *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia e G. Zarri, Bari 1994.

²⁰ C. BORROMEO, *Instruktionen Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, Milano 1577, I.; A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966, p. 120

l'alto dove un biondo Infante recumbente dalle ginocchia di Maria benedice i sottostanti personaggi²¹. L'immagine del santo, sicuramente coerente con quella già illustrata della chiesa di S. Maria di Loreto, probabilmente si ricollega, almeno nelle peculiarità fondamentali, al non più esistente esemplare ufficiale della cattedrale che – giova ripetere – a sua volta era il referente iconografico borromeiano bellunese, immediata derivazione dall'archetipo sotteso nella ricordata descrizione del Crepadoni.

Con la figura di Cavarzano il Frigimelica, a mio parere, approdò al punto di massima schematizzazione formale che praticamente annulla il registro psicologico del ritratto e comprime la valenza della concretezza fisica, svincolando così l'immagine dal piano strettamente illustrativo-narrativo per collocarla in quello di ordine simbolico in cui Carlo rifulge quale eroe della Fede, primo tra i santi della Riforma cattolica, paladino della Chiesa da lui strenuamente servita con generosa dedizione e coraggio.

Ad anni immediatamente successivi al 1631, quando il terrore della peste pervase e funestò anche le remote contrade del bellunese, data la pala in altorilievo ligneo policromato della chiesa di San Biagio di Campestrino, allora annessa all'omonimo lazzaretto²². In quest'opera egli viene effigiato, assieme ad altri personaggi, con intento realistico nell'atto eroico di sovvenire un appestato disteso ai suoi piedi. L'immagine del cardinale va così ora gradualmente a sostituire o quantomeno ad affiancare innovativamente le antiche devozioni dei santi Rocco e Sebastiano, gli illustri taumaturghi antipestilenziali per eccellenza.

La rapida ascesa dell'arcivescovo tra i celesti difensori contro il propagarsi del morbo si deve in larga misura alla divulgazione della sua agiografia nella quale sempre si evidenzia l'individuale e caritatevole coinvolgimento nelle attività di soccorso portato ai fedeli di Milano durante le emergenze della peste del 1576-77. Il documentato riferimento storico e la partecipazione in prima persona in detta tragedia, a mio avviso, hanno poi notevolmente concorso ad accrescere la fortuna del suo culto che così maggiormente si radicò in modo sentito anche presso il ceto popolare, per motivi contingenti più sensibile alle opere umanitarie.

Indipendentemente da ogni definizione schematica ufficiale, il san Carlo dell'omonimo oratorio di Rivamaor, frazioncina alle porte di Belluno, è palese frutto della libertà immaginativa di un anonimo pittore locale (Nicolò de Barpi?) che ha eseguito la pala presumibilmente negli anni a ridosso del 1634, quando il nobile Agostino Pagani aveva fatto restaurare e ampliare l'antico oratorio amnesso alla sua residenza dominicale. Nell'atipica redazione iconografica l'arcivescovo assolutamente nulla spartisce con le ascetiche sembianze divulgate dal repertorio del Frigimelica – le quali, giova ripetere, sono state desunte da un autentico ritratto – in quanto il personaggio lungi dal manifestare travagli interiori, appare solidamente “in carne” e senza nemmeno l'icastica affilatura del profilo²³.

²¹ F. VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Cavarzano. Documenti di storia e d'arte*, Belluno 1999, pp. 38-41.

²² G. DE BORTOLI, A. MORO, F. VIZZUTTI, *Belluno storia architettura arte*, Belluno 1984, pp. 87-89.

²³ F. VIZZUTTI, *L'oratorio del Santo Nome di Gesù a Rivamaor di Belluno*, in “Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore” LVII, 256, 1986, pp. 103-104.

Le idealizzazioni più o meno accentuate alle quali è soggetta l'immagine durante la fase esordiente del culto carliano non sono affatto rare nemmeno a livello peninsulare. Ad esempio indico il Borromeo dipinto attorno al 1615 da Bartolomeo Barbiani(?) nella pala dell'altar minore della parrocchiale di Cesi (TR). Qui il

Senza altro ossequiente al modello storicizzato della cattedrale si mostra, invece, il bellunese Agostino Ridolfi, quando, presumibilmente attorno al 1690-93, dipinse su mandato del vescovo Giulio Berlendis la pala della cappella del seminario (oggi depositata presso il Museo civico del capoluogo)²⁴. Ovviamente trattandosi di una commissione ufficiale il pittore, anche se lo avesse voluto, ben difficilmente avrebbe potuto svincolarsi dal citato prototipo ufficiale del quale peraltro – e lo possiamo intuire sulla scorta delle precise informazioni offerte dal Crepadoni – egli iterò la fisionomia e la postura della mano sinistra significativamente poggiata sul cuore. L'immagine del porporato, in adorazione del Bimbo disteso sulle braccia della Vergine, calata in una quieta dimensione mistica è costruita attraverso un morbido colorismo sapientemente contrappuntato al commento chiaroscurale che si intensifica con accensioni luminose nel volto del santo evidenziandone l'intensa commozione spirituale.

Gli stessi esiti di visualizzazione sono raggiunti nel san Carlo di profilo – fragile, esangue e celestialmente ispirato come suggerisce il prontuario iconografico della pittura riformata – che l'artista locale Giovanni Fossa ha rappresentato, su incarico del vescovo Berlendis (ante 1693), nella pala dell'omonima chiesetta di Crede, a pochi chilometri da Belluno. Formule e riferimenti figurativi del tutto omologabili, ad esempio, ai dipinti eseguiti da Fulvio Griffoni per la chiesa friulana di Giassico (1638) e per la parrocchiale di Tolmezzo (1640 circa), anche nel lento ma incessante processo di smussamento del profilo marcato²⁵. Confronto che, seppur apparentemente estemporaneo e scollegato dal conteso locale, assolve alla funzione di ribadire quanto il modello via via definito nel corso dei tempi in altre aree geografiche e culturali sia stato ovunque recepito e, a sua volta, divenuto poi oggetto di migliorative attenzioni in sintonia con l'indirizzo dell'estetica settecentesca.

All'ormai cristallizzata "formula" pedissequamente si riferiscono quindi gli artisti del XVIII secolo che come Gaspare Diziani nella pala della cattedrale di Belluno (eseguita ante 1735), pur attraverso un sontuoso trattamento cromatico scintillante di lacche di garanza, ripropose con fissità iconica le ascetiche sembianze non prive di declinazioni sentimentali nella vieta gestualità²⁶.

Se splendida risulta la qualità formale e pittorica del Borromeo nella pala della chiesa cittadina di San Gervasio – commissionata dalle monache cistercensi dell'allora annesso convento sempre al Diziani a ridosso del 1764 – davvero statico risulta il ritratto del santo, ormai approdato a livello di

santo, dalla salda corporeità, presenta marcati tratti fisionomici di evidente invenzione dov'è inesistente il benché minimo aggancio con l'iconografia ormai collaudata.

Lo stesso si può tranquillamente ripetere, in ambito bellunese, a proposito della figura della paletta seicentesca nella chiesuola campestre dei Santi Marco e Vigilio alla Costa di Castion.

²⁴ F. VIZZUTTI, *Importanza di un disegno del Brustolon*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre Cadore, LVII, 257, 1986, pp. 166-168.

²⁵ G. BRUSSICH, *Fulvio e Carlo Griffoni pittori udinesi*, in "Ce fastu?", XXII, 3, 1970, p. 24; P. GOI, scheda XXIX. 15, pp. 394-395, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà tra l'Adriatico e l'Europa centrale*, cat. della mostra a cura di S. Tavano, G. Bergamini, Milano 2000.

²⁶ F. VIZZUTTI, *La cattedrale*, cit., pp. 128-131. Lo stesso concetto è assolutamente adeguabile ad esempio, al Borromeo della pala dell'altare minore di sinistra della chiesa di San Rocco a Perarolo di Cadore (autore ignoto, 1730). M. MAIEROTTI, F. VIZZUTTI, *Le chiese di Perarolo di Cadore. Documenti di storia e d'arte*, pro manuscripto in via di pubblicazione

immagine simbolica attraverso la quale il paladino della Riforma cattolica continuerà ad essere conosciuto e venerato²⁷.

Pur a piè di nota ritengo giusto ricordare Mons. Giacomo Mazzorana, Direttore del Museo d'Arte Sacra della Diocesi di Belluno-Feltre, che con la consueta cortesia ha pazientemente letto il presente contributo.

²⁷ F. VIZZUTTI, *Il convento dei Santi Gervasio e Protasio in Belluno*, Belluno 1977, p. 21. Il culto del Borromeo venne sostenuto anche dalle monache di clausura dimoranti in questo convento – allora fuori città – in quanto nel 1562 il pontefice Pio V aveva nominato san Carlo abate commendatario di Santa Maria della Follina con conseguente giurisdizione su quello di Belluno.

La scoperta di un dipinto su tavola e di un maestro di primo quattrocento: Andrea da Cividale di Belluno (1401-1482/83).*(Giorgio Fossaluzza)

I rinvenimenti importanti a livello territoriale sono sempre più rari nella storia dell'arte, ma avvengono ancora e questa volta la fortuna arride a Belluno. Di recente, è stato donato per essere reso pubblico un dipinto su tavola di grande misura nel quale sono raffigurati *I santi Pietro e Paolo Apostoli* (cm 237x160). Con quest'opera la città apre una pagina inedita della sua pittura secolare e può inserirsi direttamente in una specifica congiuntura artistica e circolarità che comprende la vicina Feltre, Treviso nonché Serravalle e dintorni: riguarda la fase della prima metà del Quattrocento che ha solo pochi esempi superstiti e ancora meno personalità note di artisti. Quanto a Belluno, finora illustra tale fase solo un gruppo di affreschi significativi in chiese periferiche, ma rarissimi e difforni dipinti su tavola, nessuno di questi di pari dimensioni e qualità rispetto a quello che qui si rende noto per la prima volta in sede scientifica.¹

Nuove esigenze di viabilità in un contesto urbano che cresceva negli anni del Dopoguerra determinarono l'ordinanza comunale di smantellare la cappelletta ubicata in via Linzuolo in Borgo Prà non distante dalla chiesa di San Biagio, documentata da fotografie d'archivio. Fu questa l'occasione per rimuovere l'altare addossato alla parete di fondo che presentava l'immagine del secentesco Crocifisso in legno scolpito, applicata su di un massiccio tavolato dipinto di verde. Fu una sorpresa l'accorgersi che il retro di tale tavolato, avente funzione strutturale e atto all'isolamento dall'umidità, era dipinto e che le immagini apparivano molto antiche. Pertanto fu conservato e messo in deposito dai proprietari che all'epoca provvidero a far esaminare il manufatto al professor Virgilio Doglioni. A distanza di qualche decennio, nel 2010, il signor Aldo Fornasier che ricevette il dipinto in eredità, ha portato a conoscenza del rinvenimento il monsignor Giacomo Mazzorana, direttore dell'Ufficio diocesano dei Beni Culturali e Arte Sacra della diocesi di Belluno-Feltre. Il nobilissimo intento del proprietario e dei famigliari era quello di donarlo, affinché divenisse di pubblico interesse. La coscienza dell'importanza del dipinto, confermata con più sagacia rispetto al passato, ha convinto a procedere con immediatezza alla prassi di conservazione e restauro. Nel suo migliore stato di leggibilità così ottenuto, il dipinto è stato presentato ufficialmente al pubblico il 10 settembre 2011 nella chiesa cittadina di San Pietro Apostolo, dove si è scelto di allestire la temporanea esposizione in vista del trasferimento al Museo Diocesano con sede a Feltre. Il pieno recupero del dipinto nel suo aspetto strutturale e l'ottimale restauro pittorico è merito del lavoro scrupoloso e di alta professionalità di Mariangela Mattia che ha agito d'intesa con la dottoressa Marta Mazza, ispettrice di zona della Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici del Veneto Orientale, e con monsignor Giacomo Mazzorana. L'operazione di restauro è stata possibile grazie al sostegno dell'onere finanziario da parte dell'International Inner Wheel di Belluno, sotto la presidenza prima di xxx e poi di Katia Balbinot

¹ *La presente segnalazione anticipa, in sintesi, il contributo sull'argomento destinato al numero speciale di "Arte Cristiana" celebrativo del centenario della rivista.

In proposito, si rinvia qui unicamente, anche per la bibliografia pregressa, al più recente e completo ragguaglio spettante a Tiziana Franco, *Pittura a Belluno dal tardo Trecento alla prima metà del Quattrocento*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di A. M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004-22 febbraio 2005, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 45-59.

Doglioni che, con questo *service*, ha confermato una particolare sensibilità nella salvaguardia e valorizzazione del patrimonio artistico cittadino.

Le scelte operative, i risultati e una riflessione su quanto ottenuto sono aspetti illustrati nel contributo che segue di Mariangela Mattia al quale si rinvia. Nell'occasione del restauro sono state effettuate approfondite analisi scientifiche e sulla tecnica esecutiva da parte del dottor Gianluca Poldi, anch'esse oggetto di una relazione generosamente offerta dall'operatore e studioso dell'Università degli Studi di Bergamo. Ad essa si rinvia nelle pagine che seguono. Tra gli importanti aspetti esecutivi emersi in un dipinto prima mai sottoposto a restauro, si segnala il rilevamento di un disegno preparatorio di puro contorno al lapis, più evidente nello studio delle vesti del san Pietro il cui andamento risulta oggetto di modifiche. Non vi è traccia, del resto, di un riporto da cartone con la tecnica a spolvero. Si è accertato, altresì, l'impiego di dorature stese in foglia nelle vesti dei santi e l'applicazione di stagno in foglia per la resa delle chiavi di Pietro e della spada di san Paolo. In precedenza due microprelievi di materia pittorica sono stati eseguiti da Stefano Volpin della Soprintendenza ai Beni Storico-Artistici di Trento per l'accertamento stratigrafico delle fasi di preparazione e stesura e di alcuni pigmenti impiegati, dei quali si dà conto nelle relazioni di Mariangela Mattia e Gianluca Poldi. Anche in tal caso, si è rilevato l'impiego dell'azzurrite in alcune parti delle vesti e nel fondo, in quest'ultimo probabilmente stesa su fondo nero. Sono tutte componenti che indicano una particolare accuratezza esecutiva e l'intenzionalità a raggiungere un'indubbia raffinatezza nell'esito finale. Questi aspetti si coniugano alle peculiarità dovute alla leggerissima preparazione e alla fluidità delle stesure pittoriche, ovvero alla conseguente percezione della *texture* delle fibre del supporto, per quanto fosse scrupolosamente piattato. Il risultato estetico che la tavola bellunese mostra è dunque assimilabile a quello proprio di un dipinto ad affresco, alla sua opacità, in definitiva soprattutto ai suoi «valori tattili».

Nel febbraio scorso chi scrive ha avuto la fortuna di essere interpellato per dare un nome all'autore di un'opera così singolare e affatto inedita nel panorama della pittura bellunese del Quattrocento, tanto da non avere riscontri diretti che potessero orientare la soluzione a coloro che stavano già cercando comparazioni in ambito esclusivamente locale. Non ci sono stati indugi a riconoscere lo stile di Andrea da Cividale di Belluno, osservando l'opera da un'angolazione anche solo un poco più ampia. Come in altri casi, i fatti artistici bellunesi meglio si comprendono attraverso la loro manifestazione in limitrofi «territori artistici». Nel caso specifico si poteva fare riferimento al profilo del maestro ricostruito nel quadro di un censimento degli affreschi delle chiese del territorio della Marca Trevigiana di Medioevo e primo Rinascimento, nel quale si comprende largamente, per il medesimo motivo, anche il Bellunese e il Feltrino.² La soluzione attributiva, prospettata senza indugio, ha indubbiamente un pronto effetto. Deriva dal poter proporre la paternità di un autore ben documentato, il quale ebbe i natali proprio in questa città, il quale fino a qualche tempo era privo di opere riconosciute. Le prime che gli si sono ascritte, va qui sottolineato, non appartengono alla sua

² G. Fossaluzza Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I.1, Romanico e Gotico; I.2, Tardogotico e sue persistenze; I.3, Rinascimento e Pseudorinascimento; I.4, Tradizione muranese e alvisiana, Apparati, Cornuda/Treviso 2003. In particolare, per l'argomento qui trattato si fa riferimento ai seguenti capitoli: cap. 10, I maestri di San Lorenzo, I.2, pp. 81-239; cap. 11, Andrea da Treviso, I.2, pp. 241-311. Ad essi si rinvia per la fortuna critica delle opere prese in considerazione, per l'apparato illustrativo, per gli aspetti iconografici e dello stile.

patria. Egli compare a Belluno in atti notarili a partire dal 1428 nei quali è chiamato «magistro Andrea pictore quondam magistri Jacobi sartoris de Foro civitate Belluni»; mantiene interessi nella sua città dove è registrato nel 1433, 1438, in seguito nel 1451 e 1455, un'ultima volta nel 1473.³ La residenza a Treviso, dove ebbe famiglia e bottega, è attestata a partire dal 1430.⁴ I documenti rinvenuti negli archivi trevigiani che datano a partire da quest'ultima data sono numerosi e ricchi d'informazioni sul suo stato e professione, fissano la nascita di Andrea a Belluno nel 1401 e la morte fra 1482 e il 1483.⁵ Da qui la denominazione scelta in precedenza, quale Andrea da Treviso, dal luogo della sua stabile residenza, che ora può essere mutata in quella che fa riferimento alle origini anagrafiche, giustificata proprio dal ritrovamento in suo favore che ora si presenta.⁶ Tale risultato attributivo per quanto immediato, ovviamente, non ha fondamenti puramente intuitivi, ma è frutto di un percorso di ricostruzione complesso che la nuova scoperta da un lato suggella, dall'altro induce a verificare nella sua dinamica. La motivazione della paternità che si è avanzata - necessaria quale assunzione di responsabilità da parte di chi la propone - va da sé che risulti altrettanto articolata, per quanto si intenda qui solo sintetizzarla. Occorre richiamare il fatto che la ricostruzione dell'attività del pittore, che - a leggere i documenti - fu fervente e impegnativa, tutt'altro che defilata, è avvenuta procedendo cronologicamente a ritroso. Parte dall'identificazione di un primo ciclo di affreschi dalla paternità chiaramente documentata, il cui riferimento cronologico è il 1471. Un documento, noto in copia, del 15 gennaio di quell'anno informa che il vescovo Andrea Ferentino, Governatore Generale del Patriarcato e Diocesi di Aquileia, presente in San Cassiano del Meschio nello svolgimento della visita pastorale, stabilisce che vengano rescissi gli accordi intercorsi tra i camerari della chiesa di San Giorgio di Rugolo e «magistro Andree pictori de Tarvisio» - in tal caso non da Cividale di Belluno - che era impegnato nell'esecuzione di alcune

³ Tali documenti sono resi noti da Sergio Claut-Giovanni Tomasi, *Notizie sui pittori bellunesi: Andrea de Foro, Bartolomeo da Torino, Giovanni da Civald, Matteo Cesa, Jacopo da Valenza, Antonio Rosso, Antonio da Tisoi, Paolo da Tisoi, Iseppo da Civald, Giovanni Gobelli, Battista da Cavessago, Teodoro da Cavassico*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", LXXIV, n. 321, pp. 22-24. Come noto, la contrada di Foro in Belluno corrisponde all'attuale Piazza Erbe e via Rialto. Va osservato che tali documenti sono presentati indipendentemente dal profilo artistico del maestro proposto in contemporanea da chi scrive, nel quale peraltro non si tiene conto di essi. Nel contributo documentario di Claut-Tomasi si menzionano, comunque, alcuni documenti trevigiani, attingendo unicamente a Luigi Pesce, *La chiesa di Treviso nel primo Quattrocento*, Roma 1987, I, p. 94; II, p. 190 nota 743. Non si menzionano, invece, quelli segnalati dallo stesso Pesce, *Ludovico Barbo vescovo di Treviso (1437-1443)*, Roma 1969, I, p. 36; *Idem, Vita socio-culturale in Diocesi di Treviso nel primo Quattrocento*, Venezia 1983, pp. 215-218. Pertanto, fatta salva l'integrazione bellunese, per il regesto di Andrea da Cividale di Belluno si fa riferimento a quello edito da Fossaluzza, 2003, I.2, pp. 269-276. In esso si valorizzano soprattutto i documenti degli Spogli Bampo, cfr. Gustavo Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al sec. XVII tratti dall'Archivio notarile di Treviso*, vol. I, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410, sec. XX, I, ad vocem Andrea quondam Giacomo sarto di Belluno.

⁴ Fossaluzza, 2003, I.2, p. 269 docc. 1-3.

⁵ Per la data di nascita e lo stato famiglia si veda la denuncia d'estimo del 1449, 27 giugno; *Ibidem*, 2003, I.2, p. 273, doc. 46.

⁶ La scelta di denominarlo Andrea da Treviso derivava, soprattutto, dal fatto che in tal modo egli è denominato nel documento del 1471, fondamentale per la ricostruzione della sua opera, come si riferisce qui di seguito.

pitture, e a tal fine si dispone che vengano nominati gli arbitri.⁷ Tali pitture, si specifica, ricoprivano l'intera chiesa per cui possiamo senza dubbio identificarle con gli ampi brani delle *Scene della passione di Cristo* su due registri e con alcuni riquadri devozionali sulle pareti dell'aula, con l'*Annunciazione* dell'arco santo e l'*Incoronazione della Vergine e santi* sulla parete di fondo del presbiterio.⁸ Lo stile che qui emerge ha consentito di prospettare la paternità di Andrea da Cividale per gli affreschi della cappella dell'arca del Santuario di Sant'Augusta a Serravalle (Vittorio Veneto): sulla volta a vela l'*Agnello mistico*, entro clipeo centrale, e i *Simboli degli evangelisti*; nelle tre lunette sottostanti *Il Crocifisso e le Arma Christi* sulla parete di fondo, *La Madonna con il Bambino in trono e due angeli che presentano i confratelli della Scuola dei Battuti* sulla parete sinistra, *I confratelli dei Battuti sotto la protezione di san Lorenzo rendono omaggio a santa Augusta* sulla parete destra, infine un *San Sebastiano* sull'arco santo. Le coincidenze di stile con gli affreschi di Rugolo risultano ancor più convincenti in seguito al restauro del 2005. Purtroppo rimane di difficile lettura la scritta consunta della lunetta di sinistra che potrebbe contenere il nome dell'artista. Ragioni storiche consentono di datare l'intervento ai primi anni cinquanta, vent'anni prima all'incirca da quello di Rugolo, poiché la cappella fu ricostruita nel 1450, la consacrazione della nuova avvenne nel 1452, mentre nel 1459 papa Pio II rilascia una bolla e promulga indulgenze in favore di quanti avessero contribuito al mantenimento.⁹ Il confronto fra i due cicli di Rugolo e del Santuario di Santa Augusta, così distanziati nel tempo, ha consentito di prospettare un ulteriore passo – anche questo fondamentale – nell'identificazione dell'opera di Andrea da Cividale e del suo livello qualitativo, corrispondente a quanto attestato dai documenti per altre implicazioni di committenza. Si è trattato di riconoscere il suo intervento nel più noto ciclo di affreschi della chiesa di San Lorenzo di Serravalle di pertinenza della Scuola laicale di Santa Maria dei Battuti, nel quale già si trovano tutte le soluzioni tipologiche e stilistiche che gli sono proprie, a un grado qualitativo che nel complesso appare sempre più sorvegliato e prospetta una dinamica di crescita di tutto riguardo. L'intervento di Andrea da Cividale si è ravvisato, in verità, nel quadro della distinzione di più mani che si è ritenuta corrispondere a una gerarchia di rapporti fra maestro e allievi, o meglio fra un maestro forse più anziano e ben quattro collaboratori già emancipati, situazione del resto che è delle più tipiche in imprese di decorazione murale articolata, tali da richiedere un certo sforzo organizzativo del lavoro. Tale soluzione che si ritiene abbia comunque il pregio di mettere in evidenza il procedimento e le oscillazioni stilistiche all'interno del ciclo, va rivista opportunamente proprio alla luce della tavola raffigurante *I santi Pietro e Paolo Apostoli* rinvenuta a Belluno. Non si indugia, in questa occasione nello stabilire confronti «morelliani» per avvalorare la proposta attributiva. Ci si può limitare alla selezione di qualche confronto probante che possa mettere in luce le coincidenze tipologiche e di ricerca espressiva. In questo di può aver cura di scegliere in quella parte del ciclo, per altro preponderante, il cui esito formale si caratterizza

⁷ Il documento non è noto nell'originale ma nella trascrizione che si trova in G.B. Bini, *Documenta historica*, Archivio Capitolare di Udine (ACU), Fondo Giuseppe Bini, ms sec. XVIII, vol. XV, 1471-1480, cc. 2-3r. La trascrizione è in Fossaluzza, 2003, I.2, p. 275 doc. 84 (con bibliografia).

⁸ Ibidem, I.2, pp. 258 segg., figg. 11.1-6, 25-40.

⁹ Sulla bolla di Pio II si veda Domenico De Negri (detto Majolla), *Notizie storiche di Serravalle castello antichissimo*, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 567, 1820 ca. A tale fonte attinge Girolamo Villanova, *Serravalle nella storia e nell'arte*, Belluno 1977, p. 130, alla data. Sul ciclo cfr. Fossaluzza, 2003, I.2, pp. 261 segg., figg. 11. 7-13, 41-52

per una luminosità più diffusa, un colore che quasi riflette sul fondo chiaro, in cui la plasticità è resa per labili velature, così da risultare fondamentale il segno scuro di contorno. Si tratta di quella parte già riconosciuta ad Andrea da Cividale e a un secondo maestro: il primo, perciò, si può ora ritenere il responsabile di buona parte del ciclo prima distinto fra due maestri, pur con le oscillazioni di esito già rilevate e che si instaurano procedendo «per pontate». Gli si riconosce la volta di rara composizione iconografica dove si raffigura *San Girolamo, l'angelo simbolo di san Matteo evangelista, Gesù Cristo Crocifisso; Sant'Ambrogio, il bue simbolo di san Luca evangelista, Gesù bambino sulla mangiatoia; Sant'Agostino, l'aquila simbolo di Giovanni evangelista, Gesù Cristo incontra la samaritana; San Gregorio Magno, il simbolo di san Marco evangelista, Gesù Cristo che sorge dal sepolcro*. Gli spettano altresì la grande scena della *Crocifissione* della parete di fondo del presbiterio, le *Storie di San Lorenzo*, le *Storie di san Marco* su due registri delle pareti laterali. In altri termini, la tavola bellunese consente di promuovere Andrea da Cividale a capo bottega nell'impresa di Serravalle, pur dovendo ammettere notevoli scarti esecutivi al suo interno, in parte dovuti, comunque, ad altre mani di collaboratori. Egli poté essere aiutato probabilmente dal fratello Pietro o Pietrobon, documentato quale pittore già nel 1429 e fino al 1437, dunque non certo più giovane di Andrea.¹⁰ In sostanza, la distinzione permane per quanto riguarda la volta del presbiterio con *Gli evangelisti in cattedra e i loro simboli tetramorfi* in cui vi è maggiore severità espressiva e fermezza compositiva e plastica, dove si procede per impasti corposi e costruttivi per cui si rende inutile il segno portante scuro che invece qualifica gradualmente buona parte del rimanente ciclo. In brani secondari delle *Storie di san Lorenzo*, e in un'ultima parte corrispondente soprattutto alle *Storie di san Marco*, si rivela piuttosto un esito dovuto al preponderante intervento di un aiuto.

In sintesi, la tavola raffigurante *I santi Pietro e Paolo Apostoli* rinvenuta a Belluno che si rende nota per la prima volta si ritiene doversi attribuire ad Andrea da Cividale di Belluno con riferimento al ciclo di San Lorenzo a Serravalle e con un certo anticipo, così da collocarsi al primo posto del suo attuale catalogo. Lo suggerisce la qualificazione disegnativa un poco diversa, ovvero più insistita e secca nella tavola bellunese, inoltre la maggiore fissità nelle espressioni, in parte dovute al contesto più celebrativo, in ogni caso di sicura efficacia comunicativa. L'esito di indubbio effetto monumentale è ottenuto, inoltre, entro una spazialità relativamente credibile, rispetto a quella più dinamica del ciclo in San Lorenzo, per come l'instabile profondità risulta dettata dall'importante impianto architettonico con volte a crociera, una sorta di loggiato aperto. Tali aspetti si evidenziano, in ogni caso, constatando dapprima come siano adottati nella sostanza i medesimi schemi e le eleganti cadenze formali tardogotiche che si ritrovano sulle pareti di San Lorenzo, un coincidente senso del colore in partiture ben definite.

Se, a tutti i costi, si volesse fare riferimento a un grande maestro, si dovrebbe ravvisare in quest'opera una sorta di traduzione in periferia dell'arte di Jacopo Bellini del primo momento, e la componente «gentiliana» si potrebbe anche ravvisare non solo nella modularità ma anche in dettagli, come quello dei nimbi puntiformi dei due santi.

¹⁰ Su Pietro o Pietrobon cfr. Bampo, ms 1410, I, c. 267; Pesce, 1983, p. 218; Fosaluzza, 2003, p. 270, doc. 11.

Ciò constatato, la cronologia della tavola di Belluno è dettata da quella di esecuzione del ciclo di Serravalle. Dopo le non poche contraddizioni del passato, si è avuta la fortuna di stabilirla circa il 1439 sulla scorta di due documenti di eccezionale significato. Il primo è la bolla di papa Eugenio IV del 1435 da Firenze, con la quale concede indulgenze a quanti lasceranno le elemosine per il completamento della cappella di cui riconosce lo giuspatronato dei Battuti.¹¹ Il secondo è una lettera del cardinale Nicolò Albergati del 21 settembre 1438, rilasciata proprio a Serravalle, che conferma quanto stabilito dalla bolla papale, ed è indirizzata esplicitamente a favorire il compimento della decorazione della chiesa.¹² Di conseguenza, il ragionamento sul piano stilistico porta a collocare la tavola nel corso degli anni trenta, allorché Andrea da Cividale di Belluno è presente nella sua città d'origine, come attestano i documenti. Va poi ricordato che nel 1430 egli risulta richiamato a Treviso mentre è impegnato a Feltre per una committenza di rango importante, proveniente dal vescovo di Feltre e Belluno, Enrico Scarampi.¹³ Nella ricostruzione «a ritroso» del profilo del maestro gli si è riconosciuta a Feltre parte della decorazione ad affresco della chiesa della Santissima Trinità sopra le Ripe, da confermarsi in questa fase. Si rafforza, quindi, con un nuovo importante elemento quella circolarità di esperienze del Tardogotico pittorico che, in una vasta area comprensiva di centri e località di pianura e alpini, finalmente include Belluno con un'opera indubbiamente significativa. Tra Simone da Cusighe (1386-1406) e prima di Andrea Bellunello (1435 ca.-1494ca.) o di Matteo Cesa (1435/1440-1510/1512), fra episodi pittorici di anonimi maestri rinvenuti in chiese fuori città (chiesa di San Matteo di Sala, San Giuseppe di Col Cugnan, chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Orzès) si colloca l'episodio qualitativamente assai distinto di Andrea da Cividale di Belluno qui presentato. Un caso a sé, meritevole di una verifica che può avvenire solo con un coraggioso restauro, riguarda gli affreschi della chiesa di Sant'Andrea in Monte a Polpet di Ponte nelle Alpi, già accostati problematicamente al ciclo di San Lorenzo di Serravalle.¹⁴ Il riconoscimento di una tavola di Andrea da Cividale di Belluno nella sua città si chiude, pertanto, con una prospettiva di indagine. Rimane aperta anche la questione sulla provenienza dell'opera. La difficoltà di soluzione deriva dalla stessa singolarità del formato, dalla sagomatura, dalla spazialità, specie a comprendere l'incorniciatura perimetrale dipinta a finto marmo rosato superstite nella centinatura e la fascia mediana occupata in origine da un montante. Quest'ultimo elemento sanava la divergenza prospettica delle due edicole che ospitano i santi e, ovviamente, aveva funzione strutturale. La cornice dipinta poteva, invece, trovare completamento nell'originaria allogazione, forse con una cornice dipinta dal forte oggetto tale da giustificare il montante mediano. Sono tutti elementi che lasciano congetturare la collocazione della tavola, decurtata alla base (ca. 20 cm), in un apparato architettonico (più probabilmente ligneo) quale parte integrante dell'opera e tale da potenziare lo sfondamento spaziale che vi è ricercato; dunque, collocato a una certa altezza come richiesto anche dal punto di vista prospettico. Che potesse trattarsi dell'anta di un mobile prezioso, come un reliquiario, o di un organo è suggerito dal fatto che il retro presenta tracce di una finitura a tempera, oltre a una scanalatura lungo la centina, per cui doveva essere messo in vista.

¹¹ Ibidem, I.2, p. 177, doc. 1.

¹² Ibidem, I.2, pp. 177-178, doc. 2.

¹³ Ibidem, I.2, p. 269 doc. 3.

¹⁴ Ibidem, I.2, p. 176 nota 118; Franco 2004, pp. 52-53, 58 nota 63, fig. 8 (con bibliografia precedente).

La titolarità della chiesa cittadina di San Pietro Apostolo annessa al convento dei Francescani Conventuali che sorge non lontano dal luogo in cui fu rinvenuta la tavola, offre una pista di ricerca per la collocazione della tavola. Dal punto di vista iconografico lo stesso abbinamento dei due apostoli sotto arcata è riproposto oltre un secolo dopo da Andrea Schiavone per le portelle d'organo di questa chiesa.¹⁵ Anche per tale problematica si tratta solo di offrire un'indicazione per future ricerche, poiché non rispondono ancora all'interrogativo specifico i pochi documenti raccolti sull'assetto della primitiva chiesa gotica francescana¹⁶.

¹⁵ Paola Rossi, *La presenza di Andrea Schiavone nel bellunese*, in *Pietro de Marascalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre, Museo Civico, 10 settembre - 11 dicembre 1994), a cura di Giuliana Ericani, Dossan (Treviso) 1994, pp.175-185.

¹⁶ Antonio Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia dell'arte francescana. II.2. La provincia del santo dei Frati Minori conventuali*, a cura di G. Luisetto, Padova 1986, pp. 218-230.

Una tavola di Andrea da Treviso (Giorgio Fossaluzza, Mariangela Mattia, Gianluca Poldi)

Qualsiasi intervento di restauro prevede una grande responsabilità per l'operatore che lo esegue. Nel caso dell'intervento sulla tavola dei santi Pietro e Paolo ci è stata chiara da subito la consapevolezza della responsabilità ancora maggiore cui andavamo incontro: la pittura, per il tipo di collocazione che aveva nella cappelletta, esposta a rovescio, con gli strati pittorici addossati alle pareti, si era mantenuta assolutamente vergine fino ai nostri giorni. Di conseguenza ci siamo posti l'assoluta priorità di contenere il più possibile gli interventi sovrapposti alla pittura originale del millequattrocento.

L'ancona è realizzata su supporto ligneo costituito da quattro tavole in legno di abete, di buona larghezza ¹. Le tavole, accuratamente piallate da entrambi i lati, sono provviste di un doppio incastro concavo che lungo i bordi conteneva tracce di un collante animale, tipo colla garavella ²; questa tipologia di lavorazione è assai poco usuale nella carpenteria di dipinti su tavola, e di difficile realizzazione con gli strumenti dell'epoca; era stata probabilmente utilizzata per garantire una perfetta connessione tra le tavole riducendo al minimo il disturbo estetico delle linee di giuntura, che cadono esattamente in corrispondenza dei visi dei due santi. Nove cavicchi in legno di cirmolo di circa dieci centimetri di lunghezza, inseriti all'interno dei margini da riunire, garantivano la tenuta tra loro dei masselli.

Non è ancora chiaro quale fosse la forma originale dell'opera ³ né la sua funzione; una grossa incognita è innanzitutto cosa venisse accolto all'interno della larga cesura verticale, lasciata a legno, sulla superficie pittorica, che divide le due figure dei santi. Sicuramente ad essa corrispondeva un elemento dipinto e decorato, come ci indica la netta interruzione dello strato preparatorio gessoso. Si trattava di un elemento intagliato con funzioni di riquadratura? o di un elemento di rinforzo e aggancio ad una struttura più complessa, che proseguiva in un'incorniciatura perimetrale più articolata e tridimensionale in aggiunta al profilo decorato rosa già presente nella parte superiore del dipinto? Erano previste altre tavole laterali? Oppure si trattava dell'elemento di rinforzo nell'anta di un mobile da sacrestia assai importante? Sono diverse le ipotesi formulate, ma nessuna di queste fino ad ora ci spiega anche la presenza della scanalatura svuotata sul retro del dipinto, che corre lungo la centinatura superiore ⁴

¹ Il dipinto è composto da due masselli laterali di 45 cm, due centrali di 43 e 27 cm, che compongono una superficie di 160 cm di larghezza e di 236 cm di altezza; lo spessore dei masselli è di 2,2 centimetri

² col termine di *colla caravella* o *garavella* nel Veneto è indicata la colla di pelle o cartilagini, normalmente chiamata colla forte da falegnami, ottenuta dalla macinazione di ossa di animali, dalla loro bollitura e filtraggio. Deriva dal termine *caravella*, diminutivo di cavara o cavra, poiché un tempo s'usavano per far la colla i residui del macello delle capre. Il Cennino Cennini, nel suo "Libro dell'arte" scritto alla fine del XIV secolo, nel paragrafo "come si fa la colla di caravella, e come si distempra e a quante cose è buona" consiglia di usare *mozzature di musetti di caravella*.

³ il dipinto è ridotto di dimensioni di almeno venti centimetri nel lato inferiore

⁴ da dei saggi di pulitura effettuati sulla superficie del retro -attualmente ricoperta nella quasi totalità da uno smalto verde- risulta che in origine era rivestita di uno strato di preparazione a base di gesso, su cui era stata applicata una pittura ocre verdognola con un largo profilo azzurro, che sottolineava questa linea scavata della centinatura e correva lungo i lati verticali.

Questi aspetti dell'opera devono essere ancora chiariti e meritano sicuramente dei successivi approfondimenti.

La tecnica esecutiva degli strati pittorici è stata realizzata con una prima sottile stesura di preparazione bianca a gesso e colla animale, sulla quale sono stese, per lo più in un'unica mano, in strati ancor più sottili, le campiture di colore mediante l'uso di un legante proteico abbinato ad una frazione oleosa. Sono state realizzate, ulteriori indagini ed analisi: il dott. Stefano Volpin ha svolto delle indagini microchimiche e stratigrafiche di riconoscimento dei pigmenti e del legante utilizzati, e il dottor Gialuca Poldi ha effettuato delle analisi non invasive utilizzando la tecnica della spettrometria di fluorescenza dei raggi x e riflettanza nel visibile al fine di individuare la tipologia dei pigmenti e la loro sequenza di utilizzo. Rimandiamo al capitolo redatto dal dott. Poldi per un dettagliato resoconto dei risultati raggiunti.

Dopo aver completato l'analisi della tecnica con cui è stata realizzata la tavola ne abbiamo approfondito lo stato conservativo. Come già accennavamo sopra, il dipinto mancava delle strutture originali che la contenevano e sostenevano. Il collante che teneva uniti i masselli si era indebolito nel tempo e cinque dei nove perni erano completamente sbriciolati a causa dell'attacco degli insetti xilofagi. La presenza di attacchi di insetti xilofagi era diffusa sul retro e lungo le zone perimetrali: ne conseguivano alcuni cedimenti del tavolato nelle zone di bordo, che abbiamo subito consolidato.

Le tavole al momento dell'arrivo in laboratorio erano assemblate da due grosse morse in metallo che le ingabbiavano su recto e verso. Tutta la struttura era stata conservata in un magazzino privato, accatastata insieme ad altri materiali; aveva sicuramente risentito dell'umidità piuttosto alta presente nell'ambiente e si presentava abrasa e consunta in più punti

I movimenti del supporto ligneo avevano causato numerosi e gravi problemi di adesione degli strati pittorici al legno, con sollevamenti e distacchi anche di grossa entità, di colore e preparazione, concentrati prevalentemente nella parte superiore destra delle tavole e in alcune zone localizzate lungo il perimetro e gli angoli. Alcune abrasioni orizzontali parallele indicavano la posizione dei maldestri interventi di rinforzo delle tavole. Fortunatamente le zone lacunose interessavano parti secondarie o ripetute della composizione. Su tutto il dipinto era presente uno strato di polvere e sporco di varia natura che ingrigiva la superficie.

L'intervento di restauro è iniziato con un ripetuto trattamento antitarlo⁵, al fine di debellare l'attacco di insetti che potevano indebolire ulteriormente la struttura lignea. Dopo una delicata pulitura a tamponcino con un leggero idrocarburo⁶, per rimuovere gli strati di polvere e sporco grasso presenti sull'opera, abbiamo effettuato un consolidamento della pellicola pittorica nel retro e recto di ogni scaglia che presentasse problemi di adesione al supporto con siringa e colletta di coniglio data a caldo. La scelta di questo tipo di consolidante era dettata dalla volontà di

⁵ Effettuato per imbibizione chiudendo l'opera in sacco sigillato sottovuoto con Per-xil 10 a base di permotrina e piperonilbutossido in solvente idrocarburo

⁶ per questa fase è stata utilizzata la ligroina

impiegare un materiale il più possibile affine a quelli originali quali risultanti dagli esiti delle analisi fatte e dalla conseguente ricerca di un materiale il più possibile affine a quelli originali.

A questa fase è seguito lo smontaggio della struttura di contenimento in ferro. Rimosse le morse, le quattro assi si sono completamente disgiunte, e abbiamo proceduto all' Incollaggio delle tavole con resina ⁷ lungo la zona di bordo. I perni sbriciolati dagli insetti sono stati rifatti e inseriti nelle apposite sedi.

Le tavole mancavano degli elementi originali che le contenevano e le sostenevano, è stato quindi necessario progettare ed approntare -in collaborazione con la ditta di restauro di Claudio Viel- una traversatura elastica di rinforzo, che fosse in grado di assecondare eventuali movimenti delle tavole, dovuti alle sollecitazioni termoigrometriche dell'ambiente, senza opporre ad esso la rigidità di una parchettatura tradizionale. Questo si è ottenuto grazie agli spessori minimi delle traverse e ai materiali elastici utilizzati per il loro aggancio alle tavole originali

La struttura è costituita da quattro coppie di traverse realizzate ognuna da due semitraverse uguali per dimensioni e spessori e non vincolate rigidamente fra loro. Ogni semitraversa è costituita da due lamine di legno di rovere di prima qualità spesse di sei millimetri, e della larghezza di venticinque millimetri, unite tra di loro. All'interno della lamina inferiore è inserita una barra di acciaio armonico dello spessore di tre millimetri e della larghezza di venti millimetri

Procedendo in questo modo abbiamo ottenuto una struttura leggera, con ottime capacità di flessibilità, in grado di assecondare eventuali movimenti delle tavole, pur essendo a riposo perfettamente lineare. Come aggancio elastico si sono scelte delle molle di acciaio inox ⁸

Completata questa prima serie di interventi di tipo più prettamente conservativo, abbiamo cercato di risolvere i problemi di fruibilità determinati dalla definitiva esposizione al pubblico cui la tavola è destinata.

Abbiamo proceduto per gradi, con un intervento di stuccatura che riempisse la quantità di volume pittorico mancante nei punti dell'opera che ritenevamo ricostruibili.

Dalle analisi stratigrafiche effettuate era risultata l'assenza di qualsiasi strato protettivo finale; questa caratteristica unita alla tipologia del legante utilizzato determinava sulla superficie un particolare grado di opacità e di riflessione della luce.

Lo stucco individuato⁹ dopo alcuni test quindi, oltre che essere facilmente rimuovibile, ha le stesse caratteristiche di sottigliezza, elasticità, porosità e, soprattutto, opacità della superficie, considerata

⁷ per l'incollaggio si è fatto uso della resina epossidica Araldite SV 427 della Ciba

⁸ le molle lavorano con carico variabile da 0,5 kg a 6 kg a seconda della deformazione del supporto. Le molle sono state installate fissandole con punti di giunzione a vite in prossimità delle connessioni tra le tavole e nei punti centrali delle stesse

⁹ dopo numerose prove abbiamo approntato uno stuccatura a livello a base di Aquazol 200 al 20% in gesso di Bologna, facilmente rimuovibile con alcool etilico. Data la sensibilità ai solventi acquosi del colore originale, abbiamo cercato di utilizzare un materiale che, in fase di pulitura degli eccessi di stucco dalla superficie, non richiedesse l'utilizzo dell'acqua.

L'Aquazol è un polimero che viene prodotto dal 1986 e commercializzato dal 1990; come legante per le stuccature è stato presentato al convegno del 2010 sulle "Fasi finali nel restauro delle opere policrome mobili" (ed Il Prato-Saonara (Pd)2011)

l'impossibilità di omogeneizzare la pittura nella fase finale con verniciature finali o stesure di protettivo, che è stata evitata per i motivi sopra detti.

Abbiamo infine affrontato il complesso intervento di ritocco con colori in polvere e gomma arabica. Per riproporre i giusti rapporti tra le figure e lo spazio architettonico che le contiene si è proceduto con il ripristino di ampie porzioni delle volte e del cielo danneggiati. Con la stessa finalità sono stati ricostruiti, per analogia, particolari dei capitelli e delle colonne che circondavano le immagini. Gli angoli inferiori, alcune zone in prossimità del viso di San Pietro e alcune porzioni della decorazione di bordo sono state volutamente non ricostruirle per evitare di effettuare sull'opera interventi di ritocco eccessivamente arbitrari. (foto finali varie allegate). Il lavoro si è sviluppato nello sforzo di trovare un giusto equilibrio tra il passato e l'attualità del dipinto, che comunque desse godimento allo spettatore.

Il risultato che ne è conseguito ci pare un dialogo equilibrato tra le porzioni di pittura e le lacune ancora presenti, nel rispetto assoluto di questa tempera opaca e sottile, povera di legante, molto simile alla pittura a fresco, tecnica che il pittore che ha composto l'ancona sicuramente padroneggiava e voleva richiamare in questa sua opera.

dai relatori Calore, Frizza, Jaxa-Chamiec, Rizzomelli, Stevanato e Tisato nella relazione "Aquazol 500. Una possibile alternativa ecocompatibile alla colla animale nella preparazione degli stucchi per il restauro dei dipinti" e dalla relatrice Diane Kunzelmann all'interno della metodologia utilizzata dal'OPD nel restauro del dipinto bifacciale "il Nano Morgante" del Bronzino.

Oreficeria liturgica a Belluno tra tardogotico e rinascimento (Tiziana Conte)

Il presente contributo si pone in ideale continuità con quelli pubblicati nei precedenti volumi della collana "Tesori d'Arte", nella prospettiva di un'indagine quanto più capillare possibile sul patrimonio di arte orafa ancora conservato in territorio provinciale¹.

A quelle considerazioni si rinvia dunque per quanto riguarda gli aspetti più generali, che interessano nella fattispecie l'approccio metodologico della ricerca, inquadrata nel contesto della catalogazione dei beni culturali ecclesiastici promossa dalla Diocesi di Belluno-Feltre, le osservazioni sull'evoluzione tipologica e stilistica dei manufatti nel corso dei secoli e l'individuazione delle rispettive aree di provenienza.

Procrastinando a occasione più opportuna la stesura di un inventario sistematico dei beni esistenti, peraltro già in parte studiati negli ultimi anni², in questa sede l'analisi intende focalizzarsi su un nucleo estremamente circoscritto di opere, che si collocano in un arco cronologico compreso tra la metà del Quattrocento e la fine del Cinquecento. L'esiguità numerica non è purtroppo dettata da una selezione critica dei pezzi più interessanti, ma dalla constatazione che si tratta degli unici esemplari sopravvissuti di questo periodo. Come viene rimarcato ogni qualvolta si affronta il tema in questione, infatti, il ricco patrimonio di oreficeria sacra che apparteneva a chiese, scuole, confraternite, è stato letteralmente annientato dalle razzie napoleoniche, che hanno lasciato intere parrocchie prive anche del minimo indispensabile per celebrare i sacri uffici. Se alcune valli della montagna bellunese hanno potuto mettere in salvo parte dei propri tesori, grazie alla posizione defilata, ma anche all'accortezza della popolazione, altrettanto non si può dire per i centri più importanti come Belluno e Feltre, dove lo spoglio delle argenterie fu implacabile e sistematico.

Per correttezza, occorre comunque far presente ancora una volta che l'oreficeria gotica aveva in taluni casi già subito una drastica decimazione dopo il Concilio di Trento, quando le disposizioni per il rinnovo delle suppellettili ecclesiastiche determinarono la distruzione di tutti gli oggetti che non rispondevano ai canoni prescritti³.

Anche per tutti questi motivi, dunque, la sussistenza di opere precedenti l'età della Controriforma assume nel territorio in esame una sorta di valore aggiunto determinato dalla rarità del caso, e ogni nuova acquisizione al catalogo delle opere note, fosse anche quella di un semplice calice in rame dorato, costituisce una testimonianza non trascurabile per la ricostruzione del contesto culturale e artistico bellunese di quel periodo.

¹ T. Conte, *Oreficerie liturgiche tra XVI e XIX secolo nei vicariati di Agordo e di Canale d'Agordo*, in *Tesori d'arte nelle chiese dell'alto Bellunese. Agordino*, a cura di M. Pregolato, Cornuda (TV) 2006, pp. 46-71; S. Claut, *Gli ornamenti preziosi delle chiese*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Feltre e territorio*, a cura di F. Magani, L. Majoli, Belluno 2008, pp. 139-153; T. Conte, *Osservazioni per un catalogo dell'oreficeria sacra nelle antiche pievi di Cadola e dell'Alpago*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi*, a cura di M. Mazza, Crocetta del Montello (TV) 2010, pp. 156-181.

² Si vedano in proposito le numerose pubblicazioni monografiche di Flavio Vizzutti sulle parrocchie situate nel Comune di Belluno (Cattedrale, S. Maria di Loreto, S. Giovanni Bosco, Cavarzano, Mussoi, Castion, Antole-Sois, Sargnano).

³ *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II Caroli Borromei (1577)*, *Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 8, a cura di M. Marinelli, Milano 2000, p. 353; A.M. Spiazzi, *Lungo la via d'Alemagna. Oreficeria sacra e paramenti liturgici*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, Belluno 2004, Cinisello Balsamo (MI) 2004, p. 371; T. Conte, *Osservazioni...*, cit., p. 165.

L'opera più importante sfuggita alla dispersione è senza dubbio il Reliquiario della sacra Spina della Cattedrale di Belluno⁴.

Fu donato dal vescovo Mosè Buffarello in segno di risarcimento dopo l'incendio che il 30 gennaio 1471 aveva distrutto la sacrestia del Duomo e buona parte delle suppellettili ivi conservate.

Il vescovo, che si trovava a Vicenza quale vicario del cardinale Marco Barbo, presule della città berica, commosso dalla notizia e "considerando in che scompiglio dovevano ritrovarsi li cittadini Bellunesi per tanta rovina", decise di donare alla città "una delle spine della corona del nostro Signore, la qual era stata data in quei giorni da un religioso, che da Constantinopoli l'haveva portata"⁵.

Ma Buffarello morì d'improvviso e non riuscì a consegnare quanto promesso: i cittadini bellunesi inviarono allora a Vicenza il Decano del Capitolo con molti sacerdoti, per ritirare la preziosa reliquia, che fu accolta "con grand'allegrezza et giubilo" e "riposta nel Domo della città"⁶.

Fu poi deliberato di far un "bellissimo Tabernacolo et Altare" per conservarla⁷: il termine "tabernacolo" sta verosimilmente ad indicare il reliquiario, visto che ancora nel 1584 il visitatore apostolico Cesare De Nores lo descriveva come "tabernacolo vitreo habeti pedem argenteum et cuppam cristalinam oblungam"⁸. E, dal momento che il nuovo vescovo Pietro Barozzi nel 1474 istituì la festa della sacra Spina, è lecito ipotizzare che la committenza del sontuoso reliquiario sia avvenuta in quel torno d'anni.

L'opera, che tecnicamente si configura come reliquiario a ostensorio, in riferimento alla tipologia dell'ostensorio architettonico particolarmente diffusa nel basso medioevo⁹, va ricondotta nell'ambito della cultura artistica padovana della seconda metà del Quattrocento, così come già puntualmente osservato da Anna Maria Spiazzi¹⁰.

Si eleva, con uno sviluppo verticale molto accentuato (h. cm 48), da un piede quadrangolare con lati inflessi, rialzato su un gradino traforato ed enfatizzato agli angoli da foglie d'acanto posate su zampe ferine e fortemente innervate. Il piede è scandito da motivi di gusto antiquario lavorati a sbalzo e cesello, con tralci e infiorescenze dal lungo pistillo che si arrampicano verso l'alto, per convergere nel raccordo sul quale si innesta il singolare nodo "a pelte" (piccoli scudi contrapposti di forma ellittica). Su di esso s'imposta il sostegno baccellato che accoglie il cilindro di vetro, a sua volta racchiuso tra due anse metalliche, coperto da una bassa cupoletta sbalzata a foglie d'acanto e coronato dalla statuetta apicale del Cristo risorto.

⁴ Il Reliquiario possiede una nutrita bibliografia, ma le schede scientifiche più dettagliate si devono a: F. Vizzutti, *La cattedrale di Belluno. Catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno 1995, pp. 250-251; A. M. Spiazzi, *Lungo la via d'Alemagna...*, cit., pp. 374-375; si veda inoltre: S. Claut, *Oreficerie liturgiche nell'alto Veneto*, in *Ori e Tesori d'Europa*, atti del convegno di studio (Udine, 3-5 dicembre 1991), a cura di G. Bergamini, P. Goi, Udine 1992, pp. 431-444.

⁵ G. Piloni, *Historia della città di Belluno*, Venezia 1607 [ristampa anastatica Bologna 2002], pp. 241v.-242r.

⁶ *Ibid.*, p. 242r.

⁷ Le vicende dell'altare sono puntualmente ricostruite da F. Vizzutti, *La cattedrale...*, cit., pp. 120-123.

⁸ *Ibid.*, p. 252.

⁹ *Suppellettile ecclesiastica*, a cura di B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, Firenze 1988, pp. 164-165.

¹⁰ A. M. Spiazzi, *Lungo la via d'Alemagna...*, cit., pp. 374-375.

Pure in assenza di riscontri eclatanti, appare innegabile l'assonanza stilistica con alcuni reliquiari conservati nel Tesoro della Basilica del Santo a Padova¹¹: la tipologia dell'ornato floreale discende dai motivi divulgati dalla bottega di Bartolomeo da Bologna e dei collaboratori Francesco di Comino e Antonio di Giovanni; la valva superiore del nodo lavorata a piccole scaglie o embrici risulta affine a quella del reliquiario del legno della Santa Croce del 1477; l'affusolata figura del Cristo dialoga, nonostante le ridotte dimensioni, con gli insigni esempi dell'arte figurativa patavina del XV secolo; nell'insieme, l'opera sembra partecipe di quella *koinè* stilistica fondata sulla rielaborazione "all'antica" di modelli classici, utilizzati principalmente a fini decorativi, che rappresentano il *leit-motif* della rinascenza veneta.

Circa vent'anni separano il Reliquiario della sacra Spina da quello del Velo o, più propriamente, del Manto della Madonna, connotato dal cartiglio posto all'interno "DE PALIO B. M. V."

L'iscrizione a niello che corre sul nodo "BERNARDVS RVBEVS PARMENSIS COMES ET EPISCOPVS BELLVNEN[SIS]" è inequivocabile certificazione della committenza, che risale a Bernardo de' Rossi, vescovo di Belluno dal 1488 al 1499 (anno in cui fu nominato vescovo di Treviso), la cui fisionomia è universalmente nota grazie al magnifico ritratto di Lorenzo Lotto del 1505, conservato presso il museo napoletano di Capodimonte.

Più precisamente, come osserva Flavio Vizzutti, il reliquiario si dovrebbe datare attorno al 1494, quando il presule ordinò la ricognizione delle reliquie della Cattedrale e le fece trasferire all'interno dell'Arca marmorea della famiglia Avoscano¹². Una seconda iscrizione niellata alla base della fiala, che recita "DIVO LAVRENTIO [...] DICATVM", rivela che in origine esso era destinato a contenere una reliquia di San Lorenzo¹³ e che fu dedicato alla Vergine solo in un secondo momento.

L'opera in argento dorato (h. cm 33.5) s'alza su un piede a campanula rovesciata con base a sei lobi e lati concavi, da cui si stacca uno scalino a trafori verticali; agli angoli, scantonati all'estremità e rimarcati da coppie di piccole spirali, si alternano tre placchette (di cui è perduta la decorazione in smalto traslucido) circondate da cordoncini arricciati in alto e in basso e altrettante coppie di draghetti, affrontati e allacciati per il lungo collo.

La parte superiore del piede è incappucciata da una corolla di foglie d'acanto: su di essa si innesta la ghiera esagonale di raccordo col nodo, con tracce di smalto traslucido color lapislazzulo.

Il nodo a doppia valva è scandito da girali intrecciati e legati alla base, così come il cupolino, mentre la fiala di vetro è sostenuta da un ricettacolo a foglie d'acanto simmetriche a quella del piede e da due cerniere laterali decorate a *candelabra*. La reliquia è custodita all'interno di una teca a cuore, sorretta da due angeli inginocchiati, eseguiti a fusione. La crocetta apicale è verosimilmente originale, stante la struttura del Cristo dall'ampio perizoma, di gusto ancora quattrocentesco.

¹¹ *Basilica del Santo. Le oreficerie*, a cura di M. Collareta, G. Mariani Canova, A. M. Spiazzi, Padova-Roma 1995.

¹² F. Vizzutti, *La cattedrale...*, cit., p. 12; per l'arca trecentesca degli Avoscano si veda anche: G. Galasso, *Scheda n. 3. Arca degli Avoscano*, in *A nord di Venezia...*, cit., pp. 60-61.

¹³ S. Claut, *Oreficerie liturgiche...*, cit., pp. 434-435.

Come già rilevano Collareta e Spiazzi, il reliquiario appartiene allo stesso contesto culturale di un gruppo di opere di ambito padovano databili all'inizio del Cinquecento, e in particolare si apparenta con il Reliquiario dei Santi Giustina, Prosdocimo e Daniele, nel tesoro della basilica antoniana, e con un calice appartenente al Duomo di San Moderanno di Berceto (Parma)¹⁴, dono del canonico Broccardo Malchiostro, datato 1517 e recante sotto il piede l'iscrizione "fato a Padoa"¹⁵.

Malchiostro potrebbe costituire la figura-chiave anche nell'acquisto del reliquiario bellunese: conterraneo del vescovo Bernardo de' Rossi, era divenuto molto presto suo uomo di fiducia, tanto da raggiungerlo a Belluno attorno al 1489 dopo aver ottenuto, ancora chierico, licenza di trasferimento dalla curia di Parma. Lo seguirà in seguito a Treviso, dove lo attenderà una brillante carriera ecclesiastica e diverrà illuminato committente di Tiziano e di Pordenone¹⁶.

Al tesoro della Cattedrale bellunese appartiene anche un calice tardogotico in argento, che Vizzutti identifica con quello donato dal cardinale Gaspare Contarini, vescovo di Belluno tra 1536 e 1542¹⁷. Il vaso sacro (h. cm 25.5 Ø base cm 14.8) presenta un piede conico dal profilo mistilineo, che alterna sei lobi a sei elementi lanceolati e si eleva da un basso gradino perlinato. L'ornato si distribuisce sulla superficie concava punzonata "a buccia d'arancia" con tre *bouquet* sbalzati e dorati, da cui emerge un flessuoso fiore spicato; tra di essi, si accampano altrettante placchette, incorniciate da volute e costituite da un quadrilobo inscritto in un cerchio, ove figurano le immagini a sbalzo e bulino del *Cristo passo*, della *Madonna addolorata* e di *S. Martino vescovo*, identificato dal *titulus* in caratteri gotici. Il nodo sferoidale, introdotto da rocchetti a traforo e racchiuso tra corolle di foglie d'acanto stilizzate con tracce di doratura, è scandito da sei castoni lavorati sulle facce *a basse-taille*, in origine quasi certamente sede di smalti traslucidi; riproducono tutti un'identica immagine di santo e risultano capovolti, forse in seguito a un vecchio restauro che ha riassembleato il nodo nella posizione sbagliata. Foglie d'acanto speculari a quelle del nodo sostengono infine la coppa, dalla caratteristica forma svasata, conferendo al manufatto un ammirevole equilibrio compositivo.

Sul piede si registra la doppia presenza del pubblico sigillo della Repubblica di Venezia, nella forma del "leone in moleca", con aureola e ali palmate, utilizzata dalla Zecca a cavallo tra XV e XVI secolo.

Il calice si accosta, specialmente per quanto concerne la lavorazione plastica del nodo, ad alcuni manufatti tardo quattrocenteschi prodotti in ambito padovano¹⁸, quali i reliquiari della Santa Croce di Monselice e di S. Pietro martire della Cattedrale di Padova, i calici di Enego, Cittadella, Monselice, Rocca Pietore¹⁹ e Selva di Cadore. Gli ultimi due, in particolare, costituiscono un riferimento significativo per l'opera bellunese, che trova stringenti analogie strutturali soprattutto

¹⁴ *Basilica del Santo...*, cit., pp. 154-155, n. 56; A. M. Spiazzi, *Lungo la via d'Alemagna...*, cit., p. 375.

¹⁵ Un'altra iscrizione sul piede del calice recita: "Broccardus Malehiostrus parmensis canonicus tarvisinus aere proprio 1517 in honorem S. Moderanni Brochardi et Abundii".

¹⁶ Per il canonico Malchiostro si vedano: L. Coletti, *Intorno ad un nuovo ritratto del vescovo Bernardo de Rossi*, in "Rassegna di arte antica e moderna", VIII (1921), pp. 407-420; G. Schianchi, *La pieve di Berceto e i suoi arcipreti*, Parma 1927, pp. 61-68.

¹⁷ F. Vizzutti, *La cattedrale...*, cit., pp. 254-255; cfr. anche A. M. Spiazzi, *Lungo la via d'Alemagna...*, cit., p. 374.

¹⁸ *Oreficeria sacra in Veneto. Secoli VI - XV*, a cura di A. M. Spiazzi, Padova 2004, schede nn. 8, 9, 10, 51.

¹⁹ M. Pregnolato, *Scheda n. 77*, in *A nord di Venezia...*, cit., p. 381.

con l'esemplare di Selva²⁰, tanto da ipotizzare la provenienza da una stessa bottega orafa. Va rilevata tuttavia la superiore qualità del calice della Cattedrale, che si distingue non solo per le dimensioni maggiori, ma anche per la calligrafica definizione delle placchette del piede, chiaramente consapevoli dell'esempio di Donatello al Santo di Padova; la figura del *Cristo passo*, in particolare, appare una libera interpretazione del rilievo bronzeo di analoga iconografia realizzato dallo scultore fiorentino per l'altare maggiore della Basilica antoniana, così come dalle statue di S. Ludovico da Tolosa e di S. Prosdocimo sembra trarre ispirazione l'immagine di S. Martino.

Un esiguo nucleo composto di oggetti in parte affini per ambito culturale e contesto cronologico a quelli appena analizzati appartiene alla chiesa dei Ss. Fermo e Rustico di Baldeniga²¹. Il pezzo più interessante è rappresentato dalla croce "all'antica", che oggi s'innalza dal tabernacolo dell'altare maggiore, opera lignea di Andrea Brustolon del 1695 circa, giunta *in loco* nel 1807²².

La croce (cm 52 x 39), di recente incollata su un piedistallo di legno, a colpo d'occhio appare sorprendentemente simile a quella conservata nel Tesoro di San Marco a Venezia, firmata dall'orafa padovano Giacomo Baldi di Filippo e datata 1484, considerata quale uno degli archetipi da cui avrà origine la diffusione della cultura rinascimentale nel Veneto e in Friuli, per quanto riguarda l'arte orafa²³.

Il prezioso manufatto marciano, il cui contratto di commissione, risalente al 1483, è stato recentemente scoperto e studiato da Giovanna Baldissin Molli, venne realizzato per il monastero veneziano di Santa Maria della Carità sulla base di "uno disegno" preparatorio, esplicitamente menzionato nel documento insieme con precise indicazioni esecutive²⁴. Montata in argento dorato, con bracci in cristallo di rocca e tempestata di gemme, l'opera manifesta una struttura tipicamente padovana, che registra "la virata rinascimentale del linguaggio aurificiario", evidente nel "gusto all'antica", nel "repertorio decorativo tra Mantegna e Donatello", nei "particolari esornativi assunti dalla pittura di Mantegna"²⁵.

Sul piano descrittivo, la croce di San Fermo condivide tutte le caratteristiche formali, dal capitello con cherubino che si alza dal vaso baccellato, alle terminazioni dei bracci con profilo perlinato, embrici e foglie d'acanto, alla presenza di "doi Christi uno per banda"²⁶, di cui tuttavia quello sul

²⁰ Nel calice di Selva la coppa è stata sostituita alla fine del XVI, inizi del XVII secolo presso la bottega veneziana posta all'insegna della "Croze".

²¹ G. Argenta, *La parrocchia dei Santi Fermo e Rustico di Baldeniga*, in "Dolomiti", XIII (1990), 1, pp. 40-56; 2, pp. 25-39.

²² Per il tabernacolo cfr. *Andrea Brustolon e la sua bottega. Itinerari in provincia di Belluno*, a cura di A. M. Spiazzi, M. Mazza, Belluno-Milano 2009, pp. 105-107, con bibliografia precedente.

²³ E. Steingraber, *Opere occidentali dei secoli XV e XVI*, in *Il Tesoro di San Marco*, opera diretta da H. R. Hahnloser, *Il Tesoro e il Museo*, Firenze 1971, p. 178, n. 187; *Basilica del Santo...*, cit., p. 42; L. Castelli, *Croci processionali tra Livenza e Tagliamento. Un'introduzione*, in *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, a cura di P. Goi, catalogo della mostra, Pordenone e Portogruaro 2006, Milano 2006, p. 132. G. Baldissin Molli, *Una croce padovana 'ala anticha' nel Tesoro di San Marco a Venezia*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Padova 2007, pp. 52-57.

²⁴ G. Baldissin Molli, *Una croce padovana...*, cit., p. 55. La croce è giunta al Tesoro nel 1806, in seguito alla soppressione napoleonica del convento.

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

verso è perduto, alla stessa tipologia del *Crocifisso*, di derivazione donatelliana: è tuttavia sul piano esecutivo e dei materiali che si registrano palesi differenze e scarti qualitativi. Montante e traversa non sono infatti in cristallo ma in argento dorato; non presentano gemme ma placchette a fusione seriale con i busti dei *Padri della Chiesa* sul *recto* e degli *Evangelisti* sul *verso*. Il manufatto si deve pertanto con ogni evidenza ritenere copia dell'illustre modello marciano, forse esemplata a Venezia sullo scorcio del XV secolo da quel disegno citato nel contratto di committenza all'orafo padovano.

Di qualche decennio posteriore è il calice di proprietà della stessa chiesa (h. cm 18): trasformato in pisside con l'aggiunta di un coperchio spurio, è realizzato in rame dorato e possiede ancora tutti gli elementi originali, coppa compresa. Dalla superficie punzonata del piede a campana rovesciata con base esagonale, risalta lo sbalzo leggero a palmette e girali che, con il nodo bivalve congiunto al centro da una fascetta traforata e i due rocchetti di raccordo bulinati, lo avvicina per tipologia a un calice del Tesoro della Basilica del Santo²⁷ e lo inserisce a pieno titolo nella produzione padovana dei primi decenni del Cinquecento.

Sul tabernacolo dell'altare laterale destro è posta un'altra croce in metallo dorato, probabilmente rame (cm 40 x 22.5), che osservata da vicino si rivela una stauroteca; montata su un supporto non coerente, presenta una struttura essenziale, profilata da una cornicetta modanata e decorata solo sul *recto*. La figura del *Christus patiens*, pur nella sommarietà della fusione, s'impronta a modelli plastici cinquecenteschi; si staglia sulla specchiatura lucida centrale che potenzia la croce, delineata da una linea curva da cui germogliano agli apici quattro fiori stilizzati; il dettaglio decorativo, inciso su sfondo opacizzato, pare quasi un damasco mutuato dai repertori tessili. La datazione potrebbe attestarsi entro il Cinquecento, in ambito veneto.

A una sintassi ancora tardogotica rinvia genericamente il calice in rame di una chiesa minore della parrocchia di Visome (h. cm 16.1 Ø base cm 9.8), con piede a sei lobi alternati a sei punte, privo di decorazione, e nodo sferoidale; sottoposto a una pesante doratura in anni recenti, appare difficilmente qualificabile, ma va ad ogni modo collegato alla produzione orafa di area veneta tra Quattro e Cinquecento e pertanto segnalato in questa sede.

Il calice d'argento dorato appartenente alla chiesa di S. Michele di Orzes (h. cm 19.3 Ø base cm 12.3) e ora conservato presso il Museo Diocesano di Arte Sacra di Feltre si confronta invece agevolmente con un analogo manufatto del Tesoro marciano datato 1477, così come opportunamente osservano Delfini Filippi e Pregnolato²⁸. Entrambi presentano piede esalobato ripartito in falde e decorato con motivi a *candelabra*, su cui risaltano tre placchette incise e niellate, e nodo baccellato a doppia valva. Più raffinato nell'esecuzione, il calice bellunese dichiara esplicitamente la provenienza nell'iscrizione a lettere capitali che corre attorno al nodo: S.

²⁷ *Basilica del Santo...*, cit., p. 154, n. 55.

²⁸ G. Delfini Filippi, *Scheda n. 31*, in *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati*, a cura di C. Bertelli, Vicenza 2006, pp. 184-185; M. Pregnolato, *Scheda n. 76*, in *A nord di Venezia...*, cit., p. 380.

MICHAELIS DE ORZESIO BELL. DIOCESIS, mentre la committenza è certificata, in una delle placchette, dallo stemma con le lettere P. Z., che però purtroppo non è ancora stato identificato. Le altre due placchette raffigurano rispettivamente la *Madonna con il Bambino* e l'*arcangelo Michele* e presentano un tratto rapido e non del tutto accurato. L'opera condivide verosimilmente la datazione con il calice marciano, attestandosi attorno all'ottavo decennio del XV secolo, ad eccezione della coppa sostituita a cavallo tra Sei e Settecento, come garantiscono il Bollo di San Marco e il punzone del saggiatore alla Zecca Zuanne Cottini.

Proviene forse dalla chiesetta dei SS. Filippo e Giacomo di Mussoi una croce in rame dorato oggi conservata presso il vicino convento dei frati Cappuccini, cui è affidata la cura dell'antico edificio di culto (cm 58 x 30).

La struttura ripete un modello di croce diffuso in area veneta fin dal XIV secolo, con terminazioni mistilinee enfatizzate da 13 sferette, potenziamento quadrangolare all'incrocio dei bracci e lamine lisce profilate da una cornicetta perimetrale sbalzata. Sul *recto*, il *Cristo crocifisso* discendente da tipologie belliniane è affiancato dalle figure a mezzo busto dei *Dolenti*, mentre sul braccio montante compaiono in alto il *Dio Padre benedicente* e in basso la *Maddalena* mirrofora, dalla lunga capigliatura. Il *verso* propone la sinuosa figura della *Madonna con il Bambino* (forse non originale), attorniata dai *simboli degli Evangelisti*, tra i quali il leone è perduto e sostituito da un calco approssimativo del toro. L'impaginazione arcaizzante, unita alla struttura plastica del nodo schiacciato e baccellato, evoca manufatti quali la croce di Palse della fine del Quattrocento, ora al Museo Diocesano d'Arte Sacra di Pordenone²⁹, ma di tutt'altro tenore è l'apparato iconografico, che sembra collocarsi ormai dentro il XVI secolo.

Questa breve disamina si conclude con il calice del 1585 appartenente alla parrocchia di Libano (h. cm 19 Ø base cm 10.2), che risponde alla diffusa tipologia dei cosiddetti "calici della Controriforma": piede circolare con orlo leggermente rialzato, nodo a vaso tra due rocchetti torniti, decorazione incisa a bulino sul fondo liscio³⁰; la coppa è stata sostituita nel Settecento.

Non è tanto la struttura, dunque, a rivestire motivo di particolare interesse, quanto piuttosto l'ornato del piede, che costituisce un autentico rompicapo iconografico. Su di esso, infatti, sono incisi a bulino l'emblema della Religione Francescana, uno stemma con due colombe e il motto "Io vò per fortuna", sormontato da un elmo di profilo, cimato da un cimiero e ornato da lambrecchini, e uno scudo con l'iscrizione S. APP^{IS} / 1585. Stemma e scudo sono affiancati da trampolieri e canne palustri, che paiono tratti dalle xilografie degli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano³¹.

Il primo, a prescindere per ovvie ragioni dagli smalti, corrisponde all'arma della famiglia Mengoli di Ravenna, che "portò in Campo azzurro due Colombe d'argento affrontate, tenenti nel becco una

²⁹ L. Caselli, *Scheda n. II.32*, in *In hoc signo...*, cit., p. 447. La croce di Palse a sua volta trova affinità con quella appartenente alla chiesa di Servo di Sovramonte (BL). Cfr. M. Pregolato, *Scheda n. 79*, in *A nord di Venezia...*, cit., pp. 384-385.

³⁰ Cfr. T. Conte, *Osservazioni per un catalogo...*, cit., pp. 164-166.

³¹ G. P. Dalle Fosse (Giovanni Pierio Valeriano Bolzani), *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarij Ioannis Pierii Valeriani Bolzanij Bellunensis, a Caelio Augustino Curione duobus libris aucti, & multis imaginibus illustrat*, Basileae 1575. Si veda in particolare il confronto con la rappresentazione dell'Ibis (p. 174).

Lista piegata in giro nel Capo, e attortigliata del medesimo, caricata del motto di nero, *Io vò per Fortuna*, e posate sopra del Mare agitato d'argento³². Per quanto riguarda il secondo, l'iscrizione va verosimilmente sciolta in "Sanctis Apostolis", ma non risolve comunque la questione della provenienza, che a quanto pare non va cercata in ambito bellunese.

Secondo una leggenda, la chiesa dei Santi Apostoli a Venezia fu fondata da San Magno, vescovo di Oderzo, dopo una visione durante la quale i dodici apostoli gli ordinarono di costruire una chiesa a loro dedicata nel punto in cui avesse trovato dodici gru³³. E questo potrebbe collegare l'iscrizione con i trampolieri raffigurati sul piede del calice. Ma d'altronde non si può escludere un ipotetico nesso tra il titolo apostolico e l'insegna francescana, dal momento che il primo monastero dei Frati Minori Conventuali a Roma fu proprio intitolato agli Apostoli. Rimane inoltre da interpretare la presenza dello stemma ravennate che, pur identificato, non scioglie gli interrogativi circa i legami con le altre insegne. La questione rimane dunque aperta, con l'auspicio che la pubblicazione dell'opera possa stimolare nuove ricerche e approdare a risultati più puntuali.

³² M. A. Ginanni, *L'Arte del Blasone dichiarata per alfabeto, con le figure necessarie per la intelligenza de' termini in molte tavole impresse in rame e tre indici[...]*, del conte Marc'Antonio Ginanni, Venezia 1756, p. 251.

³³ F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, Padova 1778, p. 267-268.

Per Andrea Bellunello scultore (Lucia Sartor)

Il prezioso gruppo ligneo quattrocentesco raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono*,¹ conservato nella nuova chiesa parrocchiale di Cavarzano, a Nord di Belluno, è l'unica opera, ad oggi nota, realizzata da Andrea di Bortolotto de Foro detto Bellunello per la sua città natale, che egli abbandonò per trasferirsi nel vicino Friuli, dove conobbe fama e fortuna. Fino a tempi assai recenti del maestro era nota unicamente l'attività di pittore, e in particolare di frescante, mentre la sua produzione plastica era del tutto ignota agli studiosi.² Ad aprire la strada alle indagini su questo versante della sua personalità artistica, è stata la corretta interpretazione di una dichiarazione di paternità palese, ancorché a nostro avviso problematica, presente sulla scultura oggi a Cavarzano, il cui significato è rimasto a lungo misconosciuto.

La Vergine, assisa su un semplice seggio dipinto a finto marmo sul quale è poggiato un cuscino rosso, tiene sulle ginocchia un secondo cuscino, bianco e impreziosito da fiocchi e da un bordura dorata, sul quale è placidamente adagiato il paffuto Gesù Bambino, completamente nudo, con le gambine incrociate e le braccia distese lungo i fianchi. Maria, che portava sul capo una corona oggi perduta, ha il volto delicato incorniciato dai capelli disposti in due bande ondulate e abbassa sul figlioletto lo sguardo assorto, tenendo le mani giunte in preghiera. Ella indossa una veste a vita alta con lo scollo quadrato ed è avvolta in un ampio manto dorato con l'interno blu, che le copre il capo e si frange ai suoi piedi in pieghe spigolose che debordando oltre il basamento del trono, ricoprendolo in gran parte. Resta in vista, tuttavia, il margine inferiore, al centro del quale è dipinto un finto cartellino con l'iscrizione OPVS. ANDRAE. OLIM./ BORTHOLOTI. DE. FORO./ BELLVNEH(NSIS) MCCCCLXXX[I].

¹ *In memoria di Giovanna Galasso, il cui ricordo mi è caro.*

Le conclusioni esposte in questo contributo sono state anticipate in alcune schede apparse nel volume *Rinascimento tra Veneto e Friuli. 1450-1550*, catalogo della mostra (Portogruaro, Collegio Marconi, 7 agosto - 17 ottobre 2010) a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, Portogruaro 2010, pp. 76-81. Ringrazio Luca Majoli e Marta Mazza, funzionari della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, per avermi offerto l'occasione di ritornare con maggiore ampiezza sull'argomento. Ringrazio anche Elisabetta Francescutti, Linda Borean e Alberto Pavan per il generoso aiuto.

L'opera, in legno di tiglio intagliato, dorato e policromato, misura cm 114 x 66 x 35. Nel 1989 essa è stata sottoposta a un intervento di restauro, compiuto da Milena Dean sotto la direzione di Anna Maria Spiazzi, che ha messo in luce la policromia e la doratura originali, restituendo piena leggibilità alle figure; cfr. R. Bonomi, M. Dean, *Il restauro della Madonna in Trono di Cavarzano, indagine sulla scultura lignea bellunese tra '400 e '500*, in *Andrea Bellunello (1435ca.-1494)*, Atti del convegno (Pordenone, marzo 1995), a cura di G. Ganzer, Fiume Veneto 1998, pp. 91-100; M. Dean, *Ricerche sulle tecniche esecutive in alcune sculture lignee bellunesi tra Quattro e Cinquecento*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005) a cura di A.M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, Cinisello Balsamo (MI) 2004, pp. 479, 484 note 61-66).

² Tra i contributi di carattere generale su Andrea Bellunello si vedano in particolare: A. Rizzi, *Andrea Bellunello*, in "La panarie", 36, 1977, giugno, pp. 23-32; E. Farisco, *Andrea Bellunello da San Vito (1435c.-1494c.)*. *L'opera del maestro e della scuola*, Udine 1993; P. Casadio, *Bellunello Andrea (Andrea di Bertolotto, A. di Bortolotto)*, pittore, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 2. L'età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo, Udine 2009, vol. I (A-C), pp. 446-452.

Prima dello spostamento nell'attuale sede, l'opera era ospitata, almeno dalla seconda metà dell'Ottocento³, nella vecchia parrocchiale intitolata ai Santi Quirico e Giulitta, del cui arredo però in origine non faceva parte. Spetta a Mauro Lucco⁴ il merito di avere individuato nelle *Memorie* del cronachista don Flaminio Sergnano (1736-1812), redatte tra 1760 e 1810⁵, la notizia che ha permesso di fare luce sulla sua primitiva collocazione. Nell'ottobre 1807 il sacerdote asseriva infatti di essersi recato a Sala, presso Belluno, dove il Conte Pietro Rudio, tra gli oggetti che aveva acquistato per la sua nuova chiesa, provenienti da edifici di culto demanializzati, gli "fece vedere le due statue di S. Pietro, e Paolo poste una per parte della porta sulla facciata esteriore le quali furono ridotte tali da Giuseppe Conserotti detto Sechiella, e queste erano sull'altare vecchio nella chiesa di S. Maria Nova di Tiera una per parte della B. V. antica fatta di scultura con Angeli, e altri ornamenti alla Mosaica tutti dorati, e sotto la B. V. vi era l'Iscrizione Opus Andreae olim Bortolotti de Foro Bellunensis Anno 1481. [...] Le sud.te statue rapresentavano S. Gio: Battista, e S. Catterina V. M. coppia della B.V. miracolosa detta di campagna la quale è nella città di Piacenza"⁶. Se l'iscrizione menzionata consente di riconoscere senza esitazione il gruppo scultoreo centrale in quello oggi a Cavarzano, le parole del religioso lasciano aperto più di un dubbio sulla struttura dell'insieme di cui esso faceva parte, in merito al quale non sono conclusive nemmeno le poche altre fonti disponibili.

Giorgio Piloni, all'inizio del Seicento, si limitava a segnalare in Santa Maria Nova a Belluno "una palla de relievo de legname indorata, con alcune portelle di mano di Paris Bordone molto lodate

³ Lo si deduce dalla testimonianza Florio Miari (*Cronache bellunesi inedite*, Belluno 1865, p. 203), che ricorda un "Foro Andrea scultore in legno del secolo XV", precisando che "Un suo lavoro sta nella chiesa di Caverzano".

⁴ M. Lucco, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1990, vol. II, pp. 580, 594 nota 33; Id., *Andrea Bellunello e il problema critico della "Scuola Tomezzina"* in *Andrea Bellunello (1435ca.-1494) ...*, cit., pp. 11-13.

⁵ Il manoscritto del Sergnano fu in gran parte pubblicato da Luigi Alpago Novello nell'Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore tra il 1929 e il 1939; alcune notizie sul personaggio sono offerte dal trascrittore nel primo contributo della serie (L. Alpago Novello, *Le memorie di Don Flaminio*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", I, n. 2, 1929, pp. 13-14).

⁶ L. Alpago Novello, *Le memorie ...*, cit., XI, n. 63, 1939, p. 1094. Lo stesso sacerdote nel 1778 aveva citato un "Felice Conserotti detto secchiello scultore", autore di quattro candelieri lignei per il duomo di Belluno, cui sarebbero spettati anche "quasi tutti quelli i quali sono nelle altre Chiese" della città (Id., *Le memorie ...*, cit., V, n. 30, 1933, p. 471). Questi, stando alla nota apposta al testo del Sergnano da Alpago Novello (*ibidem*, p. 471 nota I), sarebbe morto all'età di 76 anni il 3 settembre 1801. È quindi improbabile si tratti, come supposto da Milena Dean (*Ricerche sulle tecniche ...*, cit., p. 484 nota 65), dell'artista citato nel 1807, mentre potrebbe essere un suo congiunto, forse il figlio. Se così fosse, è verosimile che anche Giuseppe si dedicasse all'intaglio del legno, la qual cosa lo renderebbe del tutto idoneo a svolgere il curioso compito assegnatogli dal Conte Rudio. Riesce in ogni caso piuttosto difficile immaginare come sia stata attuata la trasformazione delle due statue laterali in santi tanto diversi per fattezze e attributi. Qualche perplessità suscita anche la decisione di collocarle sulla facciata, tanto da far sospettare che esse fossero di marmo o pietra piuttosto che di legno. Tuttavia, il richiamo al simulacro ligneo della *Madonna di Campagna*, conservato nell'omonima chiesa di Piacenza, dato che non può essere motivato dalla somiglianza tra i due gruppi sacri centrali, di iconografia affatto diversa, potrebbe invece riferirsi all'identità dei personaggi (e forse del materiale) che costituiscono l'insieme: anche nel caso piacentino la Vergine con il Bambino è affiancata dalle statue lignee del Battista e di santa Caterina d'Alessandria; su queste opere si vedano le schede di G. Guerrini (n. 40) ed E. Fadda (nn. 41-42), in *Il Gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tre Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 21 marzo - 28 giugno 1998), a cura di P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli, Milano 1998, pp. 192-194.

per la bella maniera”⁷. Una descrizione più accurata è fornita dall’inventario dei beni della chiesa, redatto l’8 giugno 1723 in vista della visita pastorale del vescovo Valerio Rota, nel quale si legge che l’altare maggiore, intitolato alla Madonna del Carmelo, “ha l’immagine della B.V. di scoltura dorata col Bambino, e due Santi, S. Gio. Batta, e S. Cattarina con suoi fornimenti d’intaglio alla mosaica. A piedi della B. V. vi è una custodia d’intaglio dorata con due Angeli [...] nella quale vien custodita la Reliquia insigne di S. Vettor martire posta in vaso d’argento con suo cristallo trasparente, la quale [...] fu donata dal quondam Ser Francesco Rubbi. [...] Sotto la custodia vi è una pittura rappresentante l’Anime del Purgatorio”. La stessa fonte conferma inoltre che “Per chiuder l’Altar Mag.re in tempo della Settimana Santa vi sono due portelle in tela con bellissime pitture, opera di Paris Bordon”⁸. L’ipotesi più accreditata suggerisce che il gruppo scultoreo della *Madonna con il Bambino* fosse ospitato, forse accompagnato da angeli, nella nicchia centrale di un trittico, nei cui alloggiamenti laterali avrebbero trovato posto le statue di *San Giovanni Battista* e di *Santa Caterina d’Alessandria*⁹. Se appare difficile avanzare qualunque ipotesi fondata riguardo agli “ornamenti” o “fornimenti d’intaglio”, che le testimonianze definiscono concordemente “alla mosaica”, si può supporre che alla cornice o all’armadio di protezione del complesso venissero fissate, nel periodo pasquale, le perdute portelle mobili di Paris Bordon, dipinte forse in sostituzione di quelle originali¹⁰. La complessa decorazione dell’altare maggiore, modificata e arricchita nel corso dei secoli, fu smembrata e in larga parte dispersa, insieme al restante patrimonio della chiesa, tra XVIII e XIX secolo. A seguito della caduta della Repubblica veneziana e dell’invasione francese, l’edificio fu infatti dapprima utilizzato per l’acquartieramento delle truppe di occupazione e, in seguito alla soppressione avvenuta nel 1806, trasformato in deposito del sale fino al 1834; successivamente esso andò incontro a un progressivo degrado finché, intorno al 1920, fu demolito per far posto al cinema Italia¹¹.

⁷ G. Piloni, *Historia della città di Belluno*, Venezia 1607, p. 288.

⁸ Archivio Vescovile di Belluno (AVB), *Visite pastorali, Visita pastorale del vescovo Valerio Rota 1723*, b. 18, fasc. 2, *Inventario de Paramenti, e suppellettili sacre della Chiesa di S. Maria Nova del Carmine ...*, cc. 89v, 90v; cfr. M. Dal Mas, A. Giacobbi, *Chiese scomparse di Belluno*, Belluno 1977, p. 145. L’inventario fu redatto dai gastaldi della scuola proprietaria della chiesa, Giovanni Domenico Rossi e Paolo Panciera, in collaborazione con l’incaricato vescovile Carlo Regozza.

⁹ Questa ipotesi, avanzata da Lucco (M. Lucco, *Belluno ...*, cit., p. 580), è stata largamente condivisa dalla critica successiva. Recentemente Fossaluzza ha suggerito che l’opera fosse invece un polittico, di cui avrebbero fatto parte anche un *San Paolo* in legno policromo (altezza cm 90), passato sul mercato antiquario nel 2001 con un’attribuzione ad Andrea Bellunello (*MIA. Milano internazionale antiquariato. XVII edizione*, (Milano, Fiera, 15-19 marzo 2001), Milano 2001, p. 26), e un perduto san Pietro. La proposta dello studioso sembra basarsi su un’interpretazione della testimonianza del Sergnano secondo cui le sculture viste dal sacerdote a Sala avrebbero fatto parte del polittico originario, anziché essere il frutto di un rimaneggiamento operato dal Conserotti (cfr. G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I.3. Rinascimento e pseudorinascimento*, Treviso 2003, pp. 274, 289 nota 32).

¹⁰ Tra le opere realizzate dal Bordon per Belluno, Carlo Ridolfi menziona “in Santa Maria Nuova alcune historie di Christo e della Vergine”, che, secondo Dal Mas e Giacobbi, sarebbero state appunto raffigurate sulle citate portelle (cfr. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell’arte*, Venezia 1648, ed. a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914-1924, vol. II, p. 192; M. Dal Mas, A. Giacobbi, *Chiese scomparse ...* cit., p. 145).

¹¹ Per il destino della chiesa e la dispersione del patrimonio che le apparteneva si veda M. Dal Mas, A. Giacobbi, *Chiese scomparse ...* cit., pp. 144-152. In aggiunta si può ricordare l’annotazione di don Flaminio Sergnano del 21 gennaio 1802: “ho sentito oggi come il Rev.^{do} D. Virginio Pagani da circa un mese ha comprato dalla Scuola di S. Maria Nova li due Altari laterali da questa levati via, cioè uno per fare la porta del nuovo Campanile, e l’altro per fare una porta in Sacristia, e il sud.^{to} ha posto l’Altare di S. Antonio Abb:

La scultura, ben nota fin dall'Ottocento alla storiografia locale, grazie alla firma è sempre stata correttamente riferita ad Andrea di Bortolotto de Foro, senza però che in questi fosse riconosciuto il maestro che nel 1455 si era già definitivamente trasferito a San Vito al Tagliamento e nel corso dell'attività friulana, in ragione delle sue origini, assunse il soprannome di "Bellunello"¹². Che si tratti del medesimo artista nato nella città veneta intorno al 1435, come riconosciuto da Lucco¹³, è confermato anche da alcuni documenti bellunesi, dai quali risulta che nel 1450 il padre Bortolotto era già morto, lasciandolo erede delle sue sostanze insieme al fratello Gaspare, allora sedicenne e come lui affidato alla tutela del nonno, Giorgio beccai, padre della madre Nicoletta¹⁴. Vale la pena di rilevare che "magister Gaspar quondam Bortholoti de Foro", come attesta un atto del 2 maggio 1485, era membro della scuola di Santa Maria Nova, proprietaria dell'omonima chiesa¹⁵. Furono verosimilmente i membri della confraternita, formata da conciatori e pellettieri, a commissionare la decorazione dell'altare maggiore ed è forse lecito supporre che Gaspare non sia stato estraneo alla scelta del maestro cui affidare l'incarico¹⁶. Questi, con tutta probabilità, lo portò a termine in Friuli, dove, come detto, aveva fissato la sua residenza ormai da molto tempo. A San Vito al Tagliamento Andrea è documentato in stretto rapporto, almeno dal 1460, con la locale, ricchissima famiglia Altan di Salvarolo¹⁷, al mecenatismo della quale l'artista dovette non solo numerose

nella sua chiesa di Fiabane dove vi era necessità; e quello di S. Vettor, e S. Apollonia nella chiesa di Pedecastello dove sta lui di villa" (L. Alpago Novello, *Le memorie ...*, cit., X, n. 58, p. 1002). Sulle vicende di questi altari e di altri arredi della chiesa si vedano anche F. Vizzutti, *Le chiese della parrocchia di Igne. Documenti di storia e d'arte*, Igne (BL) 2002, pp. 46-48, 50, 60-62 e Id., *Le chiese della parrocchia di Castion. Documenti di storia e d'arte*, Castion (BL) 2005, pp. 58, 175-176, 179 nota 28. Vale la pena ricordare, infine, che il 15 aprile 1807 il vicario capitolare di Belluno ottenne dal demanio la cessione a titolo gratuito di "alquanti effetti aspettanti una volta alla B. V. del Carmine" (AVB, *Atti Capitolari. Libro secondo (1807-1817)*, b. 40, fasc. 2, c. 1v).

¹² Il 3 dicembre 1455 il maestro appare per la prima volta nei documenti friulani come "Andrea pictore in Sancto Vito comorante quondam Bortoloti de civitate Belluni"; G. Bampo, *Contributo quinto alla storia dell'arte in Friuli ed alla vita dei pittori, indoratori, intagliatori e scultori friulani dal XV al XVI secolo*, Udine 1962, p. 71.

¹³ M. Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, vol. I, pp. 162-163; Id., *Andrea Bellunello e il problema critico ...*, cit., pp. 11-13.

¹⁴ Della famiglia faceva parte anche Anna, che nel 1452 sposò Giangiacomo di Paolo da Conegliano, portandogli in dote beni mobili per una somma stimata in 353 lire e 18 soldi, di cui si fecero carico il nonno e i fratelli (cfr. L. Sartor, *Matteo Cesa e Antonio Rosso e la pittura bellunese del secondo Quattrocento*, in *A Nord di Venezia. ...*, cit., pp. 127-128 nota 13). Nei documenti menzionati sono sempre questi ultimi ad agire in nome di Andrea, ma da essi non è possibile purtroppo stabilire con certezza se egli a quel tempo risiedesse effettivamente a Belluno, una notizia che avrebbe potuto gettare luce sulla formazione e sull'attività giovanile del pittore, in merito alle quali non è dato sapere nulla di certo.

¹⁵ Archivio di Stato di Belluno (ASB), *Notarile, Tison Dioneo*, b. 6877, c. 28v; l'atto, una donazione alla scuola di Santa Maria Nova, è trascritto anche nell'*Inventarium Scolae Sanctae Mariae Novae Civitatis Belluni* conservato in ASB, *Confraternite e corporazioni soppresse*, b 6, cc. 3r-4v.

¹⁶ Che i fratelli avessero mantenuto vivi i rapporti è attestato dal fatto che Andrea, nel testamento del 1492, si dichiarò creditore di "magistro Gaspare pellipario eius fratre" della somma di trecento lire (cfr. V. Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia 1894, pp. 68-69).

¹⁷ Intorno a quella data il pittore abitava in una casa appartenente al conte Matteo, come attesta un documento segnalato da V. Tramontin, *Alla ricerca dei Tolmezzini nella destra Tagliamento*, in *Pordenon*, Atti del 47° congresso della Società Filologica Friulana (20 settembre 1970), a cura di L. Ciceri, Udine 1970, pp. 168, 177; se ne veda la trascrizione in E. Cozzi, *La facciata dipinta di un palazzo degli Altan in San Vito al Tagliamento: addenda al catalogo di Andrea Bellunello*, in *Cultura in Friuli*, Atti del convegno

commissioni dirette¹⁸, ma anche l'introduzione presso alcune delle più illustri casate della nobiltà friulana, circostanza che contribuì in modo significativo al successo della sua arte in queste terre. Le opere superstiti e le molte perdute di cui danno notizia fonti e documenti, dimostrano come, tanto in ambito religioso quanto in quello profano, Bellunello seppe assicurarsi alcuni degli incarichi più rilevanti e prestigiosi del periodo e fu attivo per i principali centri della regione, in alcuni dei quali soggiornò per qualche tempo¹⁹.

Per Udine, dove risulta abitare nel 1461 e fece ritorno a più riprese, nel 1470 egli dipinse l'armadio e le portelle dell'organo del duomo (scomparsi), cui seguì nel 1476 la prestigiosa commissione del telero con la *Crocifissione e Santi*, ordinato dal luogotenente veneziano Giacomo Morosini per la sala del consiglio nel palazzo comunale, conservato oggi nei Civici musei. In quegli stessi anni, Andrea fu chiamato a dipingere due perdute pale destinate agli altari di Sant'Ermogene e dei Santi Ilario e Taziano nella basilica di Aquileia, per le quali ricevette diversi pagamenti tra 1470 e 1478; avendo però lasciata incompiuta la seconda, nel 1484 dovette risponderne al vicario patriarcale²⁰.

Il fatto che in uno dei documenti relativi alla decorazione dell'organo di Udine egli sia detto "de Portunaonis", ha fatto supporre una precedente attività del maestro nella città del Noncello. Paolo Goi lo ha identificato con il "maistro Andrea depentor", cui tra 1467-1468 fu versato il compenso per aver dipinto l'armadio contenente il *Calvario*, intagliato da Giovanni Teutonico, nella chiesa di Santa Maria degli angeli²¹. A qualche anno più tardi data invece il suo impegno nel duomo della città, dove eseguì la pala con il *Funerale della Vergine* e la sua *Assunzione al cielo* collocata sopra il sepolcro di Salomè Raunach, moglie del capitano cesareo di Pordenone Federico Dürer, morta nel 1482. Nella parte inferiore del dipinto, oggi scomparso, erano presenti alcuni ritratti, tra cui quello del poeta Giovanni Stefano Emiliani detto Cimbrico, autore dei versi, che su di esso si potevano leggere, nei quali il pittore era lodato quale Zeusi e Apelle della sua età²².

Per il duomo di Santa Maria Maggiore di Spilimbergo Bellunello realizzò, insieme a due discepoli, la pala dell'altare maggiore tra 1479 e 1481 e nel 1485 dipinse le ante dell'organo²³. Nella stessa cittadina friulana, entro il nono decennio, portò a termine la sua impresa pittorica di maggiore respiro, gli affreschi della facciata orientale del castello, eseguiti in occasione del matrimonio tra Alvise di Spilimbergo e Leonarda Altan di Salvarolo. In quest'opera l'aggiornamento sulla cultura umanistica, impregnata di gusto per l'antico, si unisce alla capacità di dominare la decorazione di

internazionale di studi in omaggio a Giuseppe Marchetti (1902-1966) (Gemona - Udine, 12-14 settembre 1986), a cura di G.C. Menis, Udine 1988, vol. II, pp. 453-454.

¹⁸ Tra 1464 e 1481 il maestro fu pagato dai suoi mecenati per l'esecuzione di tavolette da soffitto, per aver dipinto due ambienti destinati a una delle donne della casata e per le portelle dell'organo del duomo di San Vito; cfr. E. Cozzi, *La facciata dipinta...*, cit. pp. 453-454. Per altre commissioni si veda più avanti nel testo.

¹⁹ Per il regesto di Bellunello si vedano V. Joppi, *Contributo quarto ...*, cit., pp. 16-18, 67-69; G. Bampo, *Contributo quinto ...*, pp. 71-73, 128-131; E. Farisco, *Andrea Bellunello...*, cit., pp. 315-321.

²⁰ V. Joppi, *Contributo quarto ...*, cit., p. 16; P. Goi, *Momenti e maestri dell'intaglio in S. Maria di Spilimbergo nella seconda metà del Quattrocento*, in *Il coro ligneo del duomo di Spilimbergo. 1475-1477. Storia, restauro, documentazione iconografica*, a cura di C. Furlan, P. Casadio, E. Ciol, Spilimbergo 1997, pp. 22, 30 docc. XII e XIII.

²¹ P. Goi, *Momenti e maestri ...*, cit., pp. 22, 29 doc. XI.

²² C. Furlan, «Per dar maggiore vaghezza et splendore alla chiesa». *La decorazione pittorica dalla metà del Quattrocento alla fine del Cinquecento*, in *San Marco di Pordenone*, a cura di P. Goi, Pordenone 1993, vol. I, pp. 236, 269-270.

²³ P. Goi, F. Metz, *Alla riscoperta del Pordenone. Ricerche sull'attività di Giovanni Antonio Pordenone in Friuli*, in "Il Noncello", n. 33, 1971, pp. 108, 142 docc. I-II.

una superficie di notevole estensione e alla ricerca di effetti illusionistici di sfondamento dello spazio dipinto. Esiti che rendono chiara la ragione della fama goduta dal maestro presso i contemporanei e hanno consentito di assegnargli altri affreschi profani, sia in interno sia in esterno, tra i quali l'importante facciata di palazzo Altan (poi Fancello) a San Vito al Tagliamento, realizzata in due fasi, la prima conclusa ante 1469, la seconda ante 1483²⁴. Per la chiesa di San Lorenzo della stessa cittadina, il conte Enrico Altan di Salvarolo nel 1481 gli ordinò un *San Vincenzo Ferrer*, ospitato entro un'elegante nicchia architettonica improntata dalla stessa cultura classico-archeologica che permea le opere profane.

Tra gli affreschi di soggetto religioso, contraddistinti da un'analogia tenuta qualitativa e databili anch'essi nel nono decennio del Quattrocento, vanno ricordati almeno la *Madonna con il Bambino in trono tra san Rocco, san Sebastiano e angeli* della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Arzenutto²⁵, il frammento con *San Bernardino da Siena* nella chiesa cimiteriale di San Giacomo di Brugnera²⁶ e le scene superstiti delle *Storie della vita di Sant'Eustachio* che facevano parte della decorazione della cappella Arcoloniani nel duomo di Udine, l'acquisizione più recente e significativa al catalogo del maestro²⁷. Dei dipinti d'altare di Andrea si sono conservati soltanto il *Polittico di san Floriano* nella chiesa intitolata al santo a Forni di Sopra, firmato e datato 1480 e fatto eseguire da "maistro Nicolo pilizaro de Forno de Sora per sua devocione", e il trittico con la *Madonna con il Bambino in trono tra san Pietro e san Paolo*, oggi custodito nel duomo di San Vito al Tagliamento, anch'esso opera autografa datata 1488²⁸.

Se nella produzione pittorica di Bellunello è stata rilevata un'oscillazione tra il linguaggio delle opere destinate alla committenza aristocratica, aggiornata sui nuovi ideali umanistici, e quello di alcuni dipinti a destinazione religiosa, nei quali si avverte il legame con il gusto spiccatamente decorativo e l'eleganza della linea della tradizione tardogotica, in tutto il *corpus* del maestro è però evidente un'adesione alla cultura artistica padovano-mantegnesca e veneziano-vivarinesca, che ne presuppone una conoscenza di prima mano. Il nodo irrisolto nella ricostruzione del percorso

²⁴ Per la produzione profana del maestro si segnalano, in particolare: I. Furlan, *Andrea Bellunello e gli affreschi del castello di Spilimbergo*, in "Sot la Nape", X, n. 4, 1958, pp. 41-45; Id., *Affreschi ornamentali nel castello di Spilimbergo*, in *Spilimbèrc*, Atti del 61° congresso della Società Filologica Friulana, a cura di N. Cantarutti, G. Bergamini, Udine 1984, pp. 319-332; E. Cozzi, *La facciata dipinta...*, cit., pp. 443-466; P. Casadio, *Spilimbergo. Castello (palazzo dipinto)*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987)*, Trieste 1991 (Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia, 8), pp. 399-401; E. Farisco, *Andrea Bellunello...*, cit., pp. 72-77; 168-187; G. Ganzer, *Andrea Bellunello. Un'opera inedita dalle collezioni del Museo*, in *Andrea Bellunello (Belluno 1435ca. - San Vito al Tagliamento 1494ca.). Un'opera inedita dalle collezioni del museo*, catalogo della mostra (Pordenone, Museo civico, 22 dicembre 1994 - 5 febbraio 1995), a cura di G. Ganzer, Pordenone 1994 (Quaderni del Civico Museo d'arte, 1), pp. 9-12; E. Cozzi, *Proposte per Bellunello pittore*, in *Andrea Bellunello (1435ca.-1494)...*, cit., pp. 21-31; P. Casadio, *Il contributo dell'attività di tutela alla conoscenza dell'opera di Andrea Bellunello in Friuli*, in *Andrea Bellunello (1435ca.-1494)...*, cit., pp. 65-75; Id., *I. La decorazione*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo medioevo*, a cura di G. Fiaccadori, M. Grattoni d'Arcano, Venezia 1996, pp. 218-220.

²⁵ E. Farisco, *Andrea Bellunello...*, cit., pp. 144-147.

²⁶ P. Casadio, *Un affresco inedito di Andrea Bellunello a Brugnera*, in "Archeografo triestino", vol. XLIX, 1989, pp. 363-372.

²⁷ P. Casadio, *Gli affreschi Quattrocenteschi dell'antica cappella Arcoloniani nel Duomo di Udine*, in *Artisti in viaggio 1450-1600. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Passariano, Villa Manin, 24-25 ottobre 2003), a cura di M. P. Frattolin, Venezia 2004, pp. 117-154.

²⁸ Sull'opera e sulla sua provenienza si veda P. Casadio, *Scheda*, in *Rinascimento tra Veneto e Friuli ...*, cit., pp. 84-86.

bellunelliano riguarda la sua formazione e la produzione giovanile, a tutt'oggi pressoché sconosciuta. A monte della prima opera sicuramente datata, la *Crocifissione* Morosini del 1476, la critica colloca soltanto, oltre a una parte degli affreschi della facciata di Palazzo Altan a San Vito, la lunetta con la *Madonna con il Bambino in trono e angeli* sulla facciata della chiesa di San Tommaso a Bagnara, cui è stata estesa la data 1463 incisa sulla trabeazione del portale che la contiene, e la *Madonna della Misericordia* della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Prodolone, sulla quale è presente una data interpretata di volta in volta come 1474, 1469 o 1463²⁹. In considerazione dell'evidente aggiornamento su modelli di Bartolomeo Vivarini datati a cavallo tra la metà del settimo e dell'ottavo decennio, per gli ultimi due affreschi non sono mancate proposte che ne hanno suggerito una cronologia più avanzata³⁰.

Il confronto con le opere pittoriche di Andrea costituisce il necessario banco di prova di ogni ipotesi in merito alla sua produzione plastica, che ha trovato nella Madonna di Cavarzano il testo unico da cui avviare l'indagine ed era nota in precedenza soltanto attraverso testimonianze documentarie. Tra quelle conservate, la sola inequivocabile è il contratto, sottoscritto a San Daniele del Friuli il 13 gennaio 1488, con il quale "magistro Andrea pictore habitante in Sancto Vito" si impegnava con i camerari della confraternita di San Daniele in castello a "incidere, sculpere, et depingere [...] omnibus suis sumptibus et expensis, et cum auro et coloribus sufficientibus, et optimis, eidem fraternitati, unam statuam seu figuram ligneam ad ymaginem Sancti Danielis, eiusdem stature et altitudinis ac latitudinis sicut est alia figura antiqua situata in dicta ecclesia Sancti Danielis". Le dimensioni previste, poco meno di due metri in altezza e circa 110 centimetri in larghezza, erano comprensive dell'armadio destinato a contenere l'opera, che doveva essere dotato di portelle, nella faccia interna delle quali i committenti volevano fossero dipinti, "iuxta dessignum sibi traditum", rispettivamente *San Michele e san Pietro* e *San Giovanni Battista e san Paolo*. Andrea si impegnava a completare l'opera e a collocarla sul suo altare entro la festa del santo patrono del 28 agosto, mentre i confratelli si facevano carico delle spese per il suo trasporto da San Vito e promettevano al maestro un compenso di 31 ducati, che gli sarebbe stato versato in tre rate. I termini contrattuali furono rispettati, poiché il 24 ottobre il pittore dichiarò di avere ricevuto l'intera somma pattuita³¹. I documenti testimoniano anche come Bellunello non disdegnasse incarichi limitati alla sola realizzazione della policromia di opere plastiche approntate da altri: nel 1468 egli si impegnò a "depingere et deaurare unam palam sive anchonam, quam homines [...] ville de Flumignano fecerunt fieri et intagliare pro eorum ecclesia", della quale purtroppo non viene specificato l'autore³².

²⁹ E. Farisco, *Andrea Bellunello...*, cit., pp. 117-119; P. Casadio, *Il contributo dell'attività di tutela ...*, cit., pp. 68, 73-74 nota 10.

³⁰ E. Farisco, *Andrea Bellunello...*, cit., pp. pp. 117-119; G. Fossaluzza, *Gli affreschi ...*, cit., pp. 267, 271-273; L. Sartor, *Scheda*, in *Rinascimento tra Veneto e Friuli ...*, cit. pp. 74-75.

³¹ Archivio di Stato di Udine (ASU), *Archivio notarile antico, notaio Pittiani Giacomo*, b. 3879, fasc. 6 (1487-88), cc. 96r-96v, cfr. Appendice documentaria; il documento è stato segnalato da G. Bergamini, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, in *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia. II. Dal Quattrocento al Novecento*, a cura di P. Goi, Fiume Veneto 1988, p. 64.

³² ASU, *Archivio notarile antico, notaio Raffaello de Torellis*, b. 5250, fasc. 2 (1465-1468), cc. 99v-100r; cfr. V. Joppi, *Contributo quarto ...*, cit., pp. 67-68.

Alla scultura di Cavarzano Gilberto Ganzer ha convincentemente accostato la *Madonna con il Bambino in trono*³³ pervenuta al Museo civico di Pordenone grazie al legato testamentario di Antonio Rusconi³⁴. Sfortunatamente non è nota l'originaria collocazione dell'opera, anche se il criterio di restituzione geografica, seguito dal donatore nella distribuzione dei materiali ai vari musei, lascia supporre una provenienza dal territorio del Friuli occidentale. Maria, in origine incoronata, è assisa su un trono molto semplice, reso più comodo da un cuscino, stringe tra le dita della mano destra una mela e poggia la sinistra sulla coscia del Bambino, raffigurato nudo e seduto con le gambette incrociate sul suo ginocchio sinistro, mentre benedice con la mano destra e nell'altra sorregge il globo. L'abbigliamento della Vergine è in tutto simile a quello della Madonna di Cavarzano, salvo per la presenza della cintura che le stringe la veste sotto il seno e ricade dalla fibbia centrale. Analogo è anche il disporsi delle pieghe del manto che copre le gambe e il basamento del trono, eppure a Pordenone il panneggio appare più morbido, come se il panno fosse più spesso rispetto a quello che avvolge la Vergine bellunese formando pieghe acute e franse³⁵. Notevolissima è la somiglianza dei volti delle due Madonne, anche se il confronto è ostacolato dal diverso stato di conservazione della policromia, nettamente migliore nella scultura bellunese. Il viso del bonario Bambino di Pordenone, con il naso rincagnato, appare meno felicemente risolto rispetto alla compiuta resa plastica di quello del suo più compreso omonimo di Cavarzano, che ha guance floride e sode e la bocca e il nasino ben modellati.

In relazione alla Vergine Rusconi lo stesso Ganzer ha pubblicato altre due *Madonne con il Bambino*, di cui si ignorano collocazione e destino, note solo attraverso fotografie risalenti agli anni Venti del Novecento, nelle quali appaiono pesantemente ridipinte e in cattive condizioni di conservazione; in un caso il piccolo Gesù stante è completamente nudo, mentre nell'altro è ugualmente in piedi ma indossa una lunga tunica³⁶. Oltre al tema iconografico, accomuna le tre sculture e quella di Belluno, benché in diverso grado, il peculiare disporsi del panneggio, che si allarga in onde ripetute a partire dal rilievo tondeggiante del ginocchio destro e discende da quello sinistro in pieghe disposte obliquamente verso il centro³⁷. Piuttosto che denunciare una comune

³³ L'opera, in legno di tiglio intagliato, dorato e policromato, misura cm 91 x 54 x 34. Sottoposta ad un primo restauro nel 1979-1980, ad opera di Giancarlo Magri, in occasione di un secondo intervento, eseguito dalla ditta Eucore nel 1994, sono state riportate in luce, ove possibile, la policromia e la doratura originali; cfr. G. Perusini, *La Madonna col Bambino di Andrea Bellunello. Tecniche esecutive e problemi di restauro*, in *Andrea Bellunello (Belluno 1435ca. - San Vito al Tagliamento 1494ca.)...*, cit., pp. 13-24.

³⁴ G. Ganzer, *Una felice scoperta nel lascito Rusconi. La Vergine di Bellunello*, in "Il Gazzettino", 20 agosto 1992, p. 1; Id., *Andrea Bellunello. Un'opera inedita...*, cit., pp. 5-9.

³⁵ Va notato comunque che tale sensazione è certamente accentuata al diverso tipo di doratura.

³⁶ G. Ganzer, *Le sculture raccontano: tre secoli di storia del Friuli*, in *Le sculture raccontano. Nuove acquisizioni dal XII al XV secolo al Museo di Pordenone*, Catalogo della mostra (Pordenone, Museo civico d'arte, 22 maggio - 31 ottobre 2004), a cura di G. Ganzer, Pordenone 2004, pp. 17-18.

³⁷ Un ricordo preciso della stessa caratteristica disposizione delle pieghe del manto sulle gambe, benché declinato in linguaggi diversi, si ritrova in altre due *Madonne con il Bambino*: l'una, ospitata nella biblioteca del seminario teologico di Gorizia, proviene da Scirò, presso Dolegna del Collio, l'altra, scomparsa, era conservata nel duomo di Venzone; la prima è pubblicata da W. Klainscek, *Scheda*, in *Segni del sacro. Scultura lignea nel goriziano tra Spätgotik e Rinascimento*, catalogo della mostra (Gorizia, Castello, 11 ottobre 1997 - 25 gennaio 1998), a cura di G. Fossaluzza, Monfalcone 1997, pp. 66-67; la riproduzione della seconda è inserita, con il solo commento della didascalia, a corredo del saggio di A. e G. Bergamini, *La scultura a Venzone dal Romanico al Rinascimento*, in *Venzon*, Atti del 48° congresso della Società Filologica Friulana, a cura di L. Ciceri, Udine 1971, p. 172.

paternità, come suppone lo studioso, tali opere, da un lato, ricordano come non si possa mai trascurare quanto le ingenti perdite subite dalla scultura lignea ostacolino pesantemente la possibilità di ricostruirne un quadro completo, mentre dall'altro confermano il successo di un modello iconografico del quale, in Friuli ma non solo, si conoscono numerose interpretazioni e varianti, dovute a molte mani diverse. In esso la Madonna è sempre seduta su un seggio senza schienale, porta, o portava, sul capo la corona e sostiene una sfera (mela o mondo) con la punta delle dita della mano destra; il Bambino è raffigurato in pose e abbigliamenti differenti: stante o seduto, nudo o vestito. Tra le sculture poste a confronto dallo stesso Rusconi con la Madonna in suo possesso³⁸, la più significativa pare quella proveniente da Brdo, presso Lukovica, oggi conservata nella Narodna Galerija di Lubiana, dove è assegnata a ignoto maestro, forse sudtirolese, ed è datata alla metà del Quattrocento³⁹. Assai simile dal punto di vista iconografico è la *Madonna con il Bambino in trono* ora nella Chiesa del Santissimo Redentore a Palmanova, ma di provenienza incerta, per la quale è stato fatto il nome di Martino da Tolmezzo, ma che pare più opportuno mantenere nell'anonimato. Il fratello Domenico è invece senz'altro l'autore di una serie di gruppi scultorei che rielaborano in modo personale lo stesso prototipo e si scalano entro il nono decennio del XV secolo: la *Madonna con il Bambino in trono* nella chiesa della Beata Vergine ad Melotum a Buja (1481), quelle ospitate al centro del polittico in San Pietro apostolo di Zuglio (1481-1484; rubata nel 1981) e del trittico datato 1484 conservato in collezione privata, e quella nella chiesa di San Gottardo a Dilignidis (1486). Si può ricordare, infine, l'analogo gruppo proveniente dalla chiesa di San Giorgio a Venzon e ora in Sant'Andrea Apostolo, genericamente assegnato ad un intagliatore vicino ai modi del maestro tolmezzino⁴⁰.

L'esame stilistico delle sculture di Cavarzano e Pordenone evidenzia una forte componente di carattere nordico, denunciata in particolar modo dai tratti fisionomici della Vergine e dal panneggio prismatico delle vesti, che le distingue nettamente dalle opere pittoriche di Bellunello. Benché poco evidenziata dalla critica successiva, Lucco avvertì invece "la differenza fin troppo accentuata", "la sostanziale diversità di linguaggi, e quasi l'incomunicabilità delle radici stilistiche" tra i due versanti dell'attività del maestro⁴¹. Lo stesso studioso e, contemporaneamente, Giuseppina Perusini, rilevando strette assonanze con opere di Leonardo da Bressanone quali, in particolare, le *Madonne* lignee conservate nella parrocchiale di Sarnes (1450-1460) e in quella di Chiusa (1470

³⁸ G. Ganzer, *Scheda*, in *A nord di Venezia...*, cit. p. 268.

³⁹ Cevc, che riteneva la Madonna di Brdo un prodotto friulano, ne individuava un precedente iconografico nel gruppo ligneo del Narodni Muzej di Lubiana, la cui Vergine appare mutila della mano destra, nella quale è assai probabile reggesse la mela (E. Cevc, *I riflessi della scultura friulana nella Slovenia*, in *La scultura lignea in Friuli*, Atti del Simposio Internazionale di Studi (Udine 20-21 ottobre 1983), Udine 1985, pp.18-20).

⁴⁰ Recentemente Giuliana Ericani (*Due sculture lignee tra Friuli e Veneto*, in *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di G. Tomasella, Saonara (PD) 2007, pp. 57-59) ha pubblicato una *Madonna in trono* lignea che appare in qualche modo legata ad una circolazione di idee non troppo lontana da quella cui fanno riferimento le sculture citate; la particolare iconografia, legata al tema dell'immacolata concezione di Maria e puntualmente indagata dalla studiosa, rimanda però a modelli diversi. Pur non avendo una conoscenza di prima mano della scultura, conservata in collezione privata, l'attribuzione all'attività giovanile di Bellunello non ci trova concordi, per motivi che risulteranno chiari più oltre nel testo.

⁴¹ M. Lucco, *Belluno ...*, cit. p. 163; Id., *Andrea Bellunello e il problema critico ...*, cit., p. 16.

circa), suggerirono per Andrea un probabile alunnato presso il maestro brissinese⁴². Esclusa la tesi secondo cui Bellunello avrebbe appreso l'arte nell'inesistente bottega di Donato Cesa⁴³, nemmeno l'ipotesi avanzata dai due studiosi sembra offrire una risposta convincente al problema della sua formazione, se si considera l'inequivocabile matrice culturale veneziano-vivarinesca e padovana che connota tutta la produzione pittorica del maestro, con la quale le *Madonne* di Cavarzano e Pordenone intessono legami di natura tipologica ed iconografica piuttosto che stilistica. Il supposto rapporto diretto con Leonardo, inoltre, deve ritenersi concluso entro il 1455, poiché in seguito Andrea risiedette stabilmente in Friuli; risulta perciò difficile ammettere che la sua influenza possa manifestarsi ancora con tanta forza un quarto di secolo più tardi e sia rilevabile unicamente nelle opere scolpite.

Mentre per le *Madonne* di Cavarzano e Pordenone può essere accettata senza troppe difficoltà una comune autografia, interrogativi di difficile soluzione suscita, al contrario, la proposta di estenderla anche al trittico ligneo conservato nei depositi del Museo Correr di Venezia. La nicchia centrale dell'opera, sormontata da un baldacchino, ospita il gruppo plastico della *Madonna con il Bambino in trono* ed è più ampia e lievemente rialzata rispetto agli alloggiamenti laterali, che accolgono le statue di *San Giovanni Battista*, a sinistra, e di *San Tommaso*, a destra⁴⁴. La Vergine siede su un cuscino rosso posto sopra un semplice trono dipinto a finto marmo, parzialmente coperto da un drappo. Con la mano sinistra ella regge il robusto Bambino, nudo e disteso con le gambe incrociate su un guanciale bianco posato sulle sue ginocchia, mentre con la destra, oggi perduta, verosimilmente gli porgeva (o riceveva) una mela, simbolo di redenzione dal peccato originale. La preveggenza del tragico destino del Figlio vela di malinconia lo sguardo della Madre, il cui volto delicato è incorniciato dai capelli suddivisi in due bande e da un corto velo bianco incrociato sul seno. Maria, priva ormai della corona, sopra la veste dorata altocinta indossa un manto anch'esso dorato con l'interno azzurro, che scende a coprire i piedi scivolando appena con la falda centrale oltre il basamento del trono. Il Battista porta una veste di pelliccia lunga al ginocchio, con il vello rivolto all'interno che sbuca ai bordi, e un manto drappeggiato sulla spalla sinistra che, toccando terra, forma una ripiegatura calpestata con noncuranza dal santo. La mano destra, solo parzialmente conservata, è alzata e sorreggeva forse la croce di canna o un'estremità del cartiglio, di cui rimane un frammento applicato sopra il pannello che ricopre il braccio sinistro; è andato perduto anche l'attributo stretto in origine nell'altra mano. San Tommaso, che indossa una lunga tunica stretta in vita dalla cintura e un ricco manto foderato di rosso, è mutilo di parte del braccio destro, piegato all'altezza del gomito, come il sinistro, la cui mano si chiudeva intorno ad un oggetto oggi mancante. Entrambi i personaggi paiono assorti in una quieta meditazione, che solca di rughe sottili la fronte del Precursore, il cui volto è incorniciato da una corta barba compatta

⁴² M. Lucco, *Andrea Bellunello e il problema critico ...*, cit., pp. 16-18; G. Perusini, *Gli influssi tedeschi sulle sculture lignee del Bellunello*, in *Andrea Bellunello (1435ca.-1494) ...*, cit., p. 44.

⁴³ L. Sartor, *Matteo Cesa...*, cit., p. 111.

⁴⁴ Il trittico, in legno intagliato, policromo e dorato, misura cm 184 x 207 x 34. Lo stato di conservazione dell'opera purtroppo non è ottimale: la cornice, di gusto ancora tardogotico, è molto danneggiata e priva di numerosi elementi costitutivi, mentre le sculture presentano diverse mutilazioni ed estese cadute della doratura, della pellicola pittorica e della preparazione, che ne ostacolano non poco la valutazione. L'insieme è stato sottoposto a due interventi di restauro da parte di Giovanni Pedrocco, nel 1960, e di Maximilian Leuthenmayr, nel 2000.

e da lunghe ciocche appena mosse che scendono sulle spalle, mentre intorno all'ovale regolare del viso dell'apostolo i capelli formano grossi riccioli compatti. In corrispondenza del vano maggiore, la faccia anteriore del basamento su cui poggia il registro principale è suddivisa in tre scomparti, scanditi da archi poggianti su colonnine tortili: sulla tavoletta centrale, che funge da sportello del tabernacolo, è dipinto *Cristo passo*, a sinistra e a destra del quale sono raffigurati, rispettivamente, la *Madonna* e *San Giovanni Evangelista* dolenti. L'inserimento della predella nel catalogo di Bellunello risale ormai a qualche decennio addietro ed è accolto senza riserve dagli studiosi, mentre le sculture sono state assegnate, fino a tempi assai recenti, ad una mano diversa, sull'identità della quale, così come sulla datazione dell'insieme, sono state espresse opinioni differenti⁴⁵.

L'opera era posta in origine sull'altare maggiore della chiesa di San Tommaso apostolo di Bagnara, presso Portogruaro. Di qui era però stata già rimossa, per essere collocata sulla controfacciata al di sopra del portale maggiore, nell'estate del 1880, quando fu avviata la trattativa in seguito alla quale venne ceduta dalla fabbrica al Comune di Venezia, che la destinò al Museo Correr, ove pervenne entro il primo luglio 1881⁴⁶. Nella delibera che ne stabiliva l'acquisto, il trittico veniva giudicato "interessante lavoro del 1400 [...] di autore ignoto" da assegnarsi "a qualche artista tedesco dell'epoca suddetta, o forse di qualcuno dei rinomati intagliatori Muranesi". Nella sua relazione al Comitato direttivo del museo del 1881, il conservatore Nicolò Barozzi presentava invece l'ancona come probabile "opera di Pietro o di Bartolomeo da S. Vito che ne lavoravano varie altre nei dintorni". Un'ipotesi attributiva, basata essenzialmente sulla provenienza geografica del trittico, fedelmente riportata nei cataloghi ottocenteschi del museo e modificata poi in favore di una collaborazione tra i due artisti. L'impossibilità di individuare nella produzione di questi ultimi opere certe con le quali istituire solidi confronti, spiega l'incertezza delle posizioni della critica successiva in merito all'autografia delle sculture, per le quali solo di recente Caterina Furlan ha avanzato l'attribuzione al maestro bellunese⁴⁷. Ormai consolidata è invece l'assegnazione ad Andrea dei dipinti della predella, suggerita dapprima timidamente da Virginio Tramontin, affermata poi con maggior decisione da Truant e in seguito unanimemente accolta⁴⁸.

Tra le diverse datazioni proposte per il trittico, che si scalano tra 1463 circa e 1480 circa, il secondo pare l'estremo cronologico più convincente, se si considera l'evidente somiglianza tra le parti dipinte e le opere assegnate a questo momento dell'attività del pittore. Particolarmente

⁴⁵ Per la ricostruzione della vicenda critica dell'opera si rimanda a L. Sartor, *Scheda in Rinascimento tra Veneto e Friuli ...*, cit., pp. 79-81, con bibliografia precedente.

⁴⁶ Sulla vicenda, ricostruita a partire dalla ricca documentazione conservata negli archivi del museo e della diocesi di Concordia Pordenone, si vedano M. Gardin, *La chiesa di San Tommaso apostolo a Bagnara di Gruaro. Documenti di storia e arte*, Gruaro 2004, pp. 152-157 e L. Sartor, *Scheda ...*, cit., p. 79.

⁴⁷ C. Furlan, *Andrea di Bortolotto, detto Bellunello*, in F. di Maniago, *Storia delle belle arti friulane. Edizione terza ricorretta e accresciuta*, a cura di C. Furlan, Udine 1999, vol. II, pp. 13-14. L'attribuzione è stata in seguito più ampiamente discussa da Mara Gardin (*La chiesa di San Tommaso ...*, cit., pp. 41-56), che non ha difficoltà a inserire il trittico nel catalogo bellunelliano insieme alle Madonne di Cavarzano e Pordenone. Posizioni più problematiche in merito sono state espresse invece da G. Fossaluzza, *Gli affreschi ...*, cit., p. 280, da G. Bergamini, *Andrea Bellunello e la scultura lignea in Friuli nel XV secolo*, in *A Nord di Venezia. ...*, cit., 2004, p. 258 e da C. Furlan, *Rinascimento tra Veneto e Friuli*, in *Rinascimento tra Veneto e Friuli ...*, cit., pp. 14-15.

⁴⁸ V. Tramontin, *Alla ricerca dei Tolmezzini ...*, cit., p. 169; G. Truant, *Andrea Bellunello. 1430-1494, San Vito al Tagliamento 1973*, pp. 63, 66.

stringenti risultano i confronti tra il *Battista* di Bagnara e i santi Floriano e Osvaldo del polittico di Forni di Sopra, ma anche con i volti del *San Sebastiano* di Arzenutto, del *San Vincenzo Ferrer* di San Vito e del *San Bernardino da Siena* di Brugnera: una galleria di personaggi accomunati da tratti fisionomici assai simili, declinati secondo le differenti età e adattati all'espressione di diversi stati d'animo. La stessa stretta parentela lega la *Madonna dolente* e l'*Annunciata* di Forni, o il *Cristo passo* e il *Risorto* dello stesso polittico, contraddistinti, come pure il *Crocifisso* del telerò Morosini, da un'analogia resa dell'anatomia del busto. Ma i raffronti possibili non sono limitati ai dipinti della predella. Elisabetta Farisco, pur escludendo un'autografia unica per il trittico, sulla base di quello che giudicava un insormontabile divario qualitativo tra parti pittoriche e plastiche, notava tuttavia come il panneggio della veste di *San Tommaso* sembri una trasposizione tridimensionale di quello del *San Pietro* del trittico nel duomo di San Vito⁴⁹; un'osservazione che rimane sostanzialmente valida, anche tenendo conto delle manomissioni subite dal dipinto e che vale anche per il *San Paolo*⁵⁰. I compatti riccioli della capigliatura di Tommaso richiamano quelli del *San Sebastiano* di Arzenutto e del vecchio sant'Eustachio nell'affresco della cavalcata con i figli nel duomo di Udine.

Ma è soprattutto il gruppo plastico centrale, contraddistinto da una qualità esecutiva superiore rispetto alle due statue laterali, che si presta a confronti assai significativi. I tratti fisionomici del volto della Madonna trovano un palmare riscontro, in particolare, nelle sante del polittico di Forni. Ci pare parlante, ad esempio, il raffronto tra la veduta di tre quarti della Vergine e la Santa Barbara dello scomparto inferiore destro: simile è l'ovale regolare del viso, caratterizzato dall'alta fronte e dagli zigomi sporgenti sopra le guance rosate; gli occhi, sotto gli archi perfetti delle sopracciglia sottili, mostrano un'identica costruzione, con il bulbo sporgente e le rime palpebrali ben disegnate. Analoghi sono la precisa definizione del naso, che in entrambe i casi mostra una gibbosità appena percepibile, il lieve dischiudersi delle labbra e il mento rotondo con un accenno di pappagorgia. La comparazione in sequenza con la *Madonna* di Cavarzano evidenzia una definizione somatica meno caratterizzata e un'affinità non altrettanto stringente. Analoghe osservazioni derivano dal confronto con la Sant'Orsola dello scomparto inferiore sinistro e valgono, in generale, per tutte le altre figure femminili del polittico che, del resto, ripropongono con poche varianti lo stesso tipo fisico. Per parte sua, il massiccio Gesù Bambino si propone come traduzione plastica, in controparte, di quello disteso sulle ginocchia della Madonna affrescata ad Arzenutto, con il quale condivide gli stessi tratti non troppo aggraziati. A legare strettamente le sculture del trittico e le opere pittoriche del maestro è la stessa concezione formale sottesa alle figure, "avviluppate in drappi e panneggi che tradiscono una sostanziale indifferenza per la resa anatomica"⁵¹ e l'incapacità di restituire convincentemente l'articolazione dei volumi, che paiono compressi in uno

⁴⁹ E. Farisco, *Andrea Bellunello...*, cit., pp. 113-114.

⁵⁰ L'intervento di trasporto da tavola su tela effettuato nel 1952-1955 (cfr. P. Casadio, *Scheda*, in *Rinascimento tra Veneto e Friuli ...*, cit., p. 86) ha danneggiato in particolare il panneggio del manto del San Pietro, come documentano alcune fotografie scattate in precedenza: la n. 3325 (1914) e la n. 3718 (1920) conservate nell'archivio fotografico dell'ufficio di Udine della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia (le immagini sono visibili nel Sistema Informativo Regionale del Patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia – SIRPAC –, schede F 105842 e F 106120), e la ripresa n. 1734, effettuata intorno al 1928-1930 da Francesco Pascotto, conservata nella Fototeca della diocesi di Concordia-Pordenone.

⁵¹ C. Furlan, *Rinascimento tra Veneto e Friuli ...*, cit., p. 16.

spessore minimo e risolti soprattutto attraverso una definizione grafica. Sotto questo aspetto è significativo il confronto tra la resa del panneggio dei manti che ricoprono le gambe della Madonna di Bagnara e di quella del trittico del duomo di San Vito, piuttosto lontana dalla concreta volumetria dei simulacri di Cavarzano e Pordenone.

A nostro avviso il divario stilistico che separa queste due sculture da quelle del trittico di Bagnara, e in particolare dal gruppo sacro centrale, non è conciliabile ed è tanto forte da implicare necessariamente un'esecuzione da parte di mani diverse. Là dove le prime parlano un linguaggio fortemente indebitato con la scultura tirolese, le statue di Bagnara denunciano chiaramente la loro derivazione stilistica e iconografica dalle opere dei maestri muranesi, di Bartolomeo Vivarini *in primis*, ma anche del fratello Antonio e di Andrea da Murano. Non pare verosimile che uno stesso maestro potesse esprimersi in modi tanto diversi nello stesso giro d'anni, anche pensando, come è stato suggerito⁵², ad una programmatica imitazione di modelli tedeschi. Nell'uno o nell'altro caso si dovrà ipotizzare la collaborazione di Andrea con un altro intagliatore. Del resto, la presenza della firma sulla *Madonna* di Cavarzano, che ne attesta indubbiamente la realizzazione entro la bottega del maestro, cui spetta quanto meno l'esecuzione della policromia e della doratura, non esclude necessariamente che egli possa essersi avvalso dell'opera di un altro scultore⁵³.

A tale proposito si dovrà forse riflettere sul fatto che nella seconda metà del Quattrocento in Friuli erano attivi numerosi artisti d'oltralpe, come il bavarese Leonardo Thanner, che nel 1465 si impegna a intagliare per i Battuti di Premariacco una *Madonna con il Bambino* poi dipinta dal pittore Stefano Settecastelli, e di cui nel Museo del Territorio di San Daniele si conserva il gruppo del *Compianto su Cristo morto* (1488), nel quale Giuseppina Perusini, riprendendo un'osservazione di Vizzutti⁵⁴, ha recentemente rilevato una forte consonanza di stile con le sculture di Cavarzano e Pordenone⁵⁵. Va ricordato, inoltre, che restano ancora in larga parte da chiarire le modalità di funzionamento delle botteghe d'intaglio friulane e venete tra Quattro e Cinquecento, la cui complessità è denunciata dalla pluralità di accenti che si possono rilevare anche tra sculture appartenenti ad uno stesso complesso. I rapporti non formalizzati tra artisti sono inoltre pressoché impossibili da ricostruire, se non attraverso qualche flebile indizio. Da una vertenza del 1531 tra gli eredi del nobile udinese Giacomo Freschi e l'intagliatore e pittore Giovanni Martini, emerge che questi, pur essendosi impegnato a scolpire una figura del santo patrono del committente, ne aveva demandata poi l'esecuzione ad altro maestro, assicurando il suo intervento solo per la realizzazione della policromia⁵⁶.

Naturalmente queste stesse considerazioni potrebbero essere applicate anche al trittico di Bagnara, dove l'unica parte che è possibile attribuire senza riserve ad Andrea sono i dipinti della

⁵² A. De Marchi, *Prefazione*, in M. Gardin, *La chiesa di San Tommaso ...*, cit., p. 9.

⁵³ Su questo punto concorda C. Furlan, *Rinascimento tra Veneto e Friuli ...*, cit., pp. 14-15.

⁵⁴ F. Vizzutti, *Le antiche chiese della parrocchia di Cavarzano (Belluno)*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", LIX, n. 265, 1988, p. 193.

⁵⁵ G. Perusini, *Nuove proposte per Leonardo Thanner*, in *Mater amabilis. Testimonianze di arte e devozione mariana a San Daniele del Friuli*, catalogo della mostra (San Daniele del Friuli, Museo del territorio, 28 agosto - 8 dicembre 2008), a cura di V. Pace, R. Costantini, San Daniele del Friuli 2008, pp. 24-25; sulla base di queste affinità la studiosa fonda l'ipotesi che anche il Thanner possa essersi formato nella bottega di Leonardo da Bressanone.

⁵⁶ G. Bergamini, *Giovanni Martini intagliatore e pittore*, Mortegliano 2010, p. 229; ringrazio Giuseppina Perusini per aver attirato la mia attenzione su questo documento.

predella. Allo stato attuale delle conoscenze e data l'esiguità delle testimonianze a disposizione, non c'è modo invece di sciogliere con certezza il problema dell'autografia della *Madonna con il Bambino* e dei santi laterali che, se non dovessimo fare i conti con la *Madonna* firmata di Cavarzano, attribuiremmo senz'altro alla medesima mano, sulla base degli stretti legami stilistici individuati tra le sculture e le opere pittoriche dell'artista. Se anche esse non fossero state eseguite dal Bellunello stesso, il loro autore non potrà che essere uno strettissimo collaboratore che opera all'interno della sua bottega e si attiene ai suoi modi più fedelmente di quanto non faccia l'autore delle *Madonne* di Cavarzano e Pordenone.

APPENDICE DOCUMENTARIA⁵⁷

1488, 13 gennaio. Contratto per l'esecuzione della statua di San Daniele destinata all'altare della chiesa di San Daniele in castello a San Daniele del Friuli.

Concordium pro fraternitate Sancti Danieli(s) de chastello cum magistro Andrea pictor de Sancto Vito.

Predicto millesimo et indictione die vero XIII mensis Ianuarii. Actum in Sancto Daniel(e) in stupa superiori hospicii S. Crispori tarbe, presentibus nobili ser Francisco de Chastello, magistro Daniele Portunerii, magistro Michaela de la blanchia, magistro Antonio Rochetti et magistro Johanne Marchioribus testibus et aliis pluribus adhibitibus et rogatis.

Ibi magister Jacobus quondam Danielis Pauli et Michael Salvini tamquam camerarii fraternitatis Sancti Danielis de chastello de anno presenti, cum consensu et voluntate, ut dixerunt, confratrum dicte fraternitatis, convenerunt cum egregio viro magistro Andrea pictore habitante in Sancto Vito, ibidem presente et contestante quod ipse magister Andreas pictor incidere, sculperere, et depingere debeat omnibus suis sumptibus et expensis, et cum auro et coloribus sufficientibus, et optimis, eidem fraternitati, unam statuam seu figuram ligneam ad ymaginem Sancti Danielis, eiusdem stature et altitudinis ac latitudinis sicut est alia figura antiqua situata in dicta ecclesia Sancti Danielis, cuius altitudo esse debeat pedum quinque et quartorum trium, ad mensuram pedis ipsius magistri Andree pictoris, et sicut latitudo eiusdem statue, esse debeat pedum trium et unius quarti computato armariolo etc., et hoc cum armariolo suo et portellis pro autem etiam construendis, fabricandis et depingendis omnibus suis sumptibus et cum aliis suis ornamentis sufficienter et condecenter colorandis et depingendis. Videlicet cum quatuor figuris in dictis portellis depingendis, a parte interiori in una quarum esse debeant depicte figura sancti Michaelis et sancti Petri, et in alia portella figura sancti Iohannis Baptiste et sancti Pauli. Videlicet iuxta dessignum sibi traditum et ad diem quendam opus completum et perfectum, sufficienter ut supra. Videlicet ad extimationem peritorum in arte prefatus magister Andreas eis tradidisse teneatur usque ad festum sancti Danielis de mense Augusti. Ita et taliter quia in dicto festo sancti Danielis dictum opus sit per ipsum (?) magistrum (?) in dicta ecclesia collocatum et reconditum ut decet, et quia ipsa fraternitas in conducendo ipsum opus perfectum de Sancto Vito ad terram Sancti Danielis transmittere debeant

⁵⁷ Devo alla generosità del dottor Alberto Pavan, che ringrazio sentitamente, la revisione e correzione della trascrizione del documento che qui si pubblica integralmente.

eorum expensis vectorem et currum cum equis etc. Et versa vice quod ipsi Camerarii nomine dicte fraternitatis pro precio et mercede ipsius magistri Andree pictoris dare, solvere et satisfacere teneantur ducatos boni auri et iusti ponderis trigintaunum persolvendos per eos eidem magistro Andree in terminos infrascriptos, videlicet de presenti ducatos sex, quos ipse magister Andreas et nunc contestus et confessus fuit habuisse et recepisse ab ipsis camerariis in promptis et numeratis pecuniis. Item ducatos decem usque ad Resurrectionem Domini proximam futuram, et residuum usque ad summam dictorum XXXI ducatorum usque ad dictum festum sancti Danielis de mense augusti proximi futuri, ita tum quod ad extimationem peritorum in arte, esse debeat dictum opus valoris et precii dictorum XXXI ducatorum per quos dictos inter ipsas partes questus extitit et contestatus, pro quibus dictis et singulis sic attendendis et firmiter observandis prefate partes obligaverunt sibi ad invicem omnia et singula eorum bona bona mobilia et stabilia presentia et futura.

Die 24 Octobris 1488 in hospicio ser Chrispofori hospitis (?) presentibus ipso ser Federico presbitero, Jacobo Moacitto. Magister Andreas pictor vocavit sibi integre satisfactum de eodem premio faciens finem remissionis Jacobo Pauli Camerario fraternitatis et et converso etc.

ASU, *Archivio notarile antico, notaio Pittiani Giacomo*, b. 3879, fasc. 6 (1487-88), cc. 96r-96v.

SEZIONE CANTIERI

Per un catalogo dei crocifissi gotici dolorosi in Veneto: il cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Belluno (Elisabetta Francescutti)

Nel coro un tempo riservato alle monache di clausura della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di Belluno, sottratto agli occhi dei fedeli e degli studiosi¹, è conservato un interessante *Crocifisso* ligneo intagliato e policromo trecentesco, ascrivibile alla categoria dei simulacri gotici dolorosi; segnalato unicamente da Vizzutti nel 1977², viene ora riconsegnato all'attenzione della critica grazie alla recente catalogazione dei beni ecclesiastici mobili promossa dalla Diocesi³. L'edificio sacro che ospita la scultura, oggi una parrocchiale molto frequentata, è ciò che resta dell'omonimo antico convento di monache benedettine cistercensi, fondato all'inizio del XIII secolo e rimasto, fino al 1909, importante punto di riferimento cittadino per l'educazione e la pubblica beneficenza⁴. E' verosimile ipotizzare che l'opera, parte dell'arredo originario del complesso, sia uno dei pochi beni che si è salvato dalle vendite e dalle spoliazioni susseguenti la sua demanializzazione.

Dal punto di vista iconografico, il manufatto bellunese appartiene alla tipologia del 'Crocifisso gotico doloroso', felice definizione coniata nel 1938 da Geza De Francovich nel suo ancora fondamentale studio su questo modello rappresentativo⁵, nato nella regione renano-vestfalica e quindi diffusosi in tutta l'Europa⁶, dove ha assunto varianti figurative determinate dalla radice

¹ Questo contributo è dedicato alla memoria di Leonardo Miani

Il Crocifisso è posto sulla parete che separa il vano – utilizzato per attività parrocchiali – dalla chiesa.

² L'unico e complessivamente corretto inquadramento della scultura è in F. Vizzutti, *Il Convento dei Santi Gervasio e Protasio in Belluno*, (s.l.) 1977, pp. 37-38; F. Vizzutti, *Il Crocifisso della chiesa di san Gervasio*, in "L'Amico del Popolo", 17, (1977), p. 3.

³ Ringrazio vivamente Tiziana Conte e tutto l'Ufficio diocesano beni culturali di Belluno per avermi generosamente segnalato l'importante Crocifisso; un ringraziamento particolare a Milena Dean, per aver condiviso con me riflessioni e materiali, a Marta Mazza per il costante supporto logistico e professionale, a Lucia Sartor per l'indispensabile revisione del testo, a don Andrea Benito Tison per la comprensione e la disponibilità.

⁴ Le monache rimasero nel cenobio fino al 20 luglio 1909, quando si trasferirono a San Giacomo di Veglia (Vittorio Veneto). Per notizie sul convento cfr. F. Miari, *Dizionario storico, artistico, letterario bellunese*, Belluno 1843, pp. 141-142; L. Zacchi, *Notizie storiche del convento di S. Gervasio presso Belluno*, Belluno 1902; Vizzutti, *Il Convento dei Santi Gervasio e Protasio...*, cit.; N. Tiezza, *Ordini e congregazioni religiose in Belluno e in Feltre*, in *Diocesi di Belluno e Feltre*, a cura di N. Tiezza, Padova 1996, pp. 476-479.

⁵ Tale studio resta ancora imprescindibile. Cfr. G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", II, (1938), pp. 143-261.

⁶ Cfr. M.A. FRANCO MATA, *El cucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", XXXV, (1989), pp. 5-64; G. Hoffman, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifigi dolorosi in Europa*, Worms 2006. Sulla diffusione del genere in Italia si vedano: M. Lisner, "Der Crocifisso Doloroso", in eadem, *Holzckruzifixe in Florenz und in der Toscana (1300-1500)*, München 1970, pp. 31-32; *Crocifissi dolorosi*, catalogo della mostra di Cagliari a cura di G. Zanzu, s.l. s.d. (ma 1996); E. Lunghi, *La Passione degli Umbri*, Foligno 2000; R. Casciaro, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, atti del convegno a cura di M. Giannatiempo Lopez, A. Iacobino, (Matelica, 20 novembre 1999), Sant'Angelo in Vado 2002, pp. 31-56; M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Burrelli, (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Milano 2000, pp. 57-76; A. Galli, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 113-137; G. Tigler, *Sculture gotiche a Cortona*, in *Arte in Terra d'Arezzo...*, cit., pp. 191-208; L. Mor, *scheda n.*

culturale delle diverse zone geografiche. Compositivamente incentrato sulla raffigurazione delle sofferenze patite da Cristo sulla croce per la redenzione dei peccatori, tale genere era destinato a interpretare compiutamente le istanze di rinnovamento spirituale degli Ordini mendicanti, avviate nel XIII secolo⁷ e a conoscere, soprattutto nella nostra penisola, una grande fortuna per la sua connessione con la letteratura mistica di Francescani e Domenicani⁸.

L'esiguo numero di manufatti ascrivibili a questa tipologia presente nel Triveneto – determinato, tra gli altri motivi, dalla deperibilità del supporto e dal rinnovo degli arredi liturgici -, si sostanzia di un significativo apporto, sia dal punto di vista stilistico sia da quello tecnico, grazie alla riscoperta del *Crocifisso* della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, destinato a diventare un ineludibile riferimento per ogni studio futuro; infatti, nonostante sia sorretto da una croce lignea ottocentesca di rifacimento e appiattito da una ridipintura verosimilmente coeva, non manca di svelare una elevata qualità esecutiva. Confitto con tre chiodi, le braccia leggermente arcuate, la gamba destra che sormonta la sinistra, il corpo martoriato di Cristo che pende dal patibolo è percorso da un movimento contrapposto di spalle, bacino e ginocchia, con una nota di asimmetria appena percepibile nella sua visione frontale, ma volutamente conferita alla figura per stimolare nel riguardante l'impressione del tormento. La caratteristica lavorazione a piani triangolari, che definisce l'incavo delle ascelle e le spalle, delimita la parte superiore del tronco, dove, alla base del collo, sono evidenti le clavicole e il breve sterno, caratterizzato da una lavorazione "a rombi", mentre il petto è percorso dal disegno delle costole. La gabbia toracica, espansa e solcata dalle ossa, disegna un angolo acuto e racchiude l'addome, dove sono evidenti il nodo dell'ombelico e alcune grinze della pelle, debolmente accennate sopra di esso. Il bacino sporge oltre il limite superiore del perizoma, panno fluente di pieghe ansate al centro, che fascia le gambe e si ripiega al loro interno in prossimità delle ginocchia, ricadendo abbondantemente sui due lati con ampie increspature tubolari e un voluminoso pannello. L'attuale ridipintura bianca, che verosimilmente ripropone il colore originale, nasconde un elemento molto peculiare del tessuto, ovvero una decorazione in rilievo dorata a conchiglia, che sembra interessare solo il bordo e raffigura un fiore, apparentemente a cinque petali, all'interno di un cerchio. Anche se sarà possibile valutare con precisione tale elemento decorativo solamente dopo l'auspicabile restauro, è suggestivo pensare che la sua presenza sia un'ulteriore allusione al sangue sgorgato dalle ferite del Redentore, spesso paragonato da San Bonaventura alle rose⁹.

35 (*Scultore bolognese*), in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra a cura di M. Medica, (Bologna, Museo civico medievale, 3 dicembre 2005 – 28 marzo 2006), Milano 2005, pp. 204-205; L. Mor, *Il 'Crocifisso gotico doloroso' di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer, (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), Bolzano 2010, pp. 184-191; L. Mor, G. Tigler, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010.

⁷ A tal fine si vedano almeno: H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993; P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Domenicans, and the origin of the crucifixi dolorosi*, in "Artibus et Historiae", XXIV, (2003), 47, pp. 81-101.

⁸ Cfr. M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi...*, cit., pp. 57-76; M. Seidel, *Un capolavoro misconosciuto di Giovanni Pisano. Il Crocifisso di Santa Maria Ripalta a Pistoia*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., II, Venezia 2003, pp. 435-448.

⁹ Il calice della maggior parte delle rosacee è pentamero.

La testa di Cristo, innestata sul lungo collo e leggermente reclinata sulla destra, costituisce un evidente elemento di *pathos* della scultura. Il Salvatore è raffigurato con gli occhi chiusi; le increspature sulla fronte, le rughe ai lati delle palpebre, le guance affilate per la bocca aperta nell'ultimo grido, testimoniano il dolore sofferto durante la Passione. Il volto è incorniciato dalla barba, costituita da ciuffi serpentinati bipartiti sul mento, e dalla capigliatura raccolta e fusa, dalla quale si staccano due ciocche, una a sinistra, che gira dietro l'orecchio e ricade sulla spalla, dov'è parzialmente intagliata, l'altra sul lato opposto, sciolta sul petto e realizzata con un analogo accorgimento formale. La corona di spine, costituita da due corde intrecciate e aculei lignei, è forse eccessivamente calata sulla fronte, da dove colano rivoli di sangue, realizzati con un impasto di pastiglia gessosa, steso a pennello e quindi policromato. Come nella maggior parte dei Crocifissi gotici dolorosi, su tutto il corpo del Redentore sono visibili i segni della flagellazione, palesati da rivoli analoghi a quelli del volto¹⁰, e il sangue che sgorga copioso dalle ferite del costato, delle mani e dei piedi sottolinea le sofferenze patite per la salvezza di tutti gli uomini¹¹. Anche l'assetto di Cristo sulla croce rende evidente l'appartenenza di questo manufatto al gruppo succitato: la visione laterale evidenzia infatti la sensibile sporgenza della testa e l'angolo di flessione delle gambe fa sì che il ginocchio destro sopravanzi rispetto a un'ideale linea verticale tracciata verso il basso dalla fronte. Nondimeno, la scultura bellunese rifugge dallo sconvolgente tormento e dagli eccessi quasi caricaturali dei manufatti di origine renano-vestfalica e il suo intaglio è più pacato e sereno, composto in una nuova sintesi di piani e volumi.

Inoltre non vi sono dubbi sul fatto che il *Crocifisso* della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio fosse completato, con una funzione anche semantica, da una croce a "Y", con i bracci scolpiti come tronchi da cui sporgevano le basi di rami tagliati, secondo un'iconografia molto antica che rappresenta il legno del martirio come *lignum vitae*¹², albero vivo da cui proviene la redenzione del popolo eletto, nello stesso modo in cui, per mezzo del frutto di un albero, sono entrati nel mondo la morte e il peccato¹³. La ricognizione diretta e ravvicinata del manufatto ha infine permesso di appurare l'esistenza, nella zona occipitale, di un foro a sezione quadrata irregolare, di circa 3 cm di lato, un tempo coperto da un tappo o sportellino ora perduto, che scende con andamento verticale per circa 40 cm nel tronco della scultura, lasciando ipotizzare, non senza precedenti, che il simulacro contenesse una pergamena o una reliquia¹⁴.

¹⁰ I rivoli di sangue sono realizzati anche sul retro della scultura.

¹¹ Vale la pena osservare che all'interno della ferita, alle estremità longitudinali, sono presenti due piccoli fori regolari antichi, che forse supportavano dei fili di ferro sui quali poteva essere "colato" dello stucco, per creare ulteriori fiotti o rivoli di sangue.

¹² Eloquente, a tal proposito, il particolare taglio del tallone sinistro che poggiava sulla croce.

¹³ Spesso la croce era dipinta di verde per sottolineare maggiormente il carattere di legno vivo. Per ulteriori approfondimenti cfr. G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico...*, cit., pp. 147-157. Deve inoltre essere ricordato che ai piedi della croce è fissato un teschio intagliato e policromo, sicuramente antico. Il restauro permetterà di capire se si tratta di un elemento coevo, piuttosto raro per questa tipologia di crocifissi.

¹⁴ Numerose reliquie sono state trovate all'interno del Crocifisso di Santa Maria in Campidoglio a Colonia. Cfr. G. Hoffman, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol...*, cit., 35-39.

Più difficile è invece formulare un giudizio stilistico esaustivo sull'opera, sia per la presenza della ridipintura che cela la policromia originale, falsando la percezione dell'insieme¹⁵, sia per il carattere ibrido dell'intaglio, ricco di suggestioni provenienti da diverse zone europee. Né appare dirimente il confronto con gli altri esemplari presenti a Venezia e nel territorio limitrofo, con i quali quello bellunese condivide alcuni aspetti generali piuttosto che caratteri specifici. Mi riferisco alle due sculture ora conservate nel Museo diocesano di Sant'Apollonia di Venezia, entrambe provenienti dalla chiesa cittadina di San Giovanni Novo in Oleo, una riconducibile "a una maestranza veneta fortemente tedeschizzante di metà Trecento"¹⁶, l'altra di matrice vestfalica, da collocare nel quarto decennio del XIV secolo. Quest'ultima è affine, per particolarità formali, al *Crocifisso* conservato nella chiesa di Sant'Agnese a Montepulciano, al quale lo apparentano "i fermi piani facciali incorniciati da ricci stilizzati, la plasticità raccolta e fusa della capigliatura, non sparsa in ciocche disordinate e inquiete [...], l'adagiarsi tra i femori d'un lembo del perizoma [...]"¹⁷, elementi stilistici che ritornano anche nel Cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, testimonianza inequivocabile della circolazione di maestranze e modelli in un arco temporale e geografico molto ampio. A Venezia si conserva inoltre l'elegante *Crocifisso* della chiesa di San Nicola da Tolentino, in cui ogni spunto di realismo drammatico, tipico degli esemplari d'oltralpe, si è stemperato nel linguaggio armonico di uno scultore veneto, se non addirittura veneziano, attivo nella seconda metà del secolo XIV, mentre ad un intagliatore di area altoadriatica fortemente influenzato dall'idioma nordico deve essere assegnato il gigantesco manufatto in San Domenico a Chioggia, da collocare all'incirca alla metà del Trecento. Non si discosta, infine, dal gruppo in oggetto l'intaglio ora nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso, realizzato da una maestranza veneta operosa nella seconda metà del secolo XIV¹⁸ che, in un momento successivo, ripropone esiti formali già presenti nell'esemplare vestfalico proveniente dalla chiesa di San Giovanni Novo di Venezia e in quello ricordato di Montepulciano.

In tutti i manufatti elencati, compreso quello bellunese, comune è l'abbandono di tormentate astrazioni lineari a favore di un trattamento più elegante e pacato della figura, i lineamenti non sono caricati ma sereni e l'intento drammatico, efficacemente raggiunto, rifugge "dal dolore tumultuoso e sussultante che dilania il Redentore"¹⁹ che caratterizza molte delle raffigurazioni renano-vestfaliche. Tutto ciò, ben lungi dal dimostrare un'identità di mano, spinge invece, come opportunamente mi suggerisce Luca Mor – cui sono debitrice per la generosa condivisione di idee e materiali e che desidero ringraziare in questa sede per il tempo e l'energia che mi ha dedicato – a ricercare la matrice stilistica dell'intaglio del *Crocifisso* della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

¹⁵ L'attuale ridipintura stravolge i tratti somatici del volto che, a parere di chi scrive, dovrebbe esprimere un dolore più composto. E' inoltre probabile che il naso sia stato oggetto di qualche trauma e conseguente rifacimento, come pare denunciare l'irregolarità della narice sinistra.

¹⁶ In L. Mor, *Il 'Crocifisso gotico doloroso' di Bolzano...*, cit., p. 191, nota n. 30.

¹⁷ Cfr. G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico...*, cit., pp. 210-211.

¹⁸ Per approfondimenti sul Crocifisso trevigiano si vedano: F. Magani, *Il Cristo ligneo delle "Convertite" di Treviso*, in *Dipinti e sculture del Trecento e Quattrocento restaurati in Veneto*, a cura di A.M. Spiazzi, F. Magani, Treviso 2005, pp. 83-94; F. Magani, *Crocifissi lignei tra Quattrocento e Cinquecento*, in *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*, atti della giornata di studio a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, (Belluno, Istituto tecnico industriale statale "G. Segato" 15 gennaio 2005), Milano 2007, pp. 175-186.

¹⁹ Cfr. . G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico...*, cit., p. 159.

in quel contesto geo-culturale di scambio e confronto che è l'ambito alpino, dove la declinazione nordica del genere può stemperarsi in diversi e più morbidi atteggiamenti formali²⁰. Inoltre non deve essere sottovalutata la presenza, in Italia, nel corso del Trecento, di intagliatori d'oltralpe, la cui tecnica costruttiva era diversa da quella utilizzata per la scultura lignea gotica puramente italiana²¹.

Corretta mi pare infine l'intuizione dello studioso di vedere riferimenti stilistici più calzanti in ambito stiriano, come consiglia la fattura del perizoma, che scende parallelamente sulle ginocchia, con larghe e decise pieghe che si richiudono al centro e morbidi risvolti sui fianchi, concettualmente analoga a quella del *Crocifisso* mutilo conservato nell'Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum di Graz, a cui rimanda anche il disegno triangolare della cassa toracica che racchiude l'addome²². Quanto al periodo di esecuzione, la presenza di soluzioni tecniche e stilistiche analoghe a quelle di altre opere sicuramente datate del genere, permette di collocare il manufatto bellunese intorno alla metà del XIV secolo.

Purtroppo, ad ora, nessuna notizia relativa alla vita del convento dei Santi Gervasio e Protasio permette di ancorare il suo *Crocifisso* ad un avvenimento particolare: soltanto lo spoglio del materiale d'archivio e il restauro dell'opera, necessario anche per le condizioni conservative, permetteranno di contestualizzare questa significativa scultura, ulteriore importante tassello del catalogo dei Crocifissi gotici dolorosi in Veneto.

²⁰ Simile è il problema dell'inquadramento del *Crocifisso* del Duomo di Bolzano, efficacemente indagato in L. Mor, *Il 'Crocifisso gotico doloroso' di Bolzano...*, cit., pp. 184-191.

²¹ Come ben rileva Mor nel suo contributo sul *Crocifisso* del Duomo di Bolzano, la tecnica esecutiva per masselli assemblati è tipica, a questa altezza cronologica, delle botteghe d'Oltralpe. Il Cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio è un felice esempio di contaminazione non solo stilistica ma anche esecutiva. Cfr. L. Mor, *Il 'Crocifisso gotico doloroso' di Bolzano...*, cit., pp. 189-190.

²² Cfr. G. Biedermann, *Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum*, Graz 1982, pp. 203-205, fig. 116.

Note sulla tecnica esecutiva (Milena Dean)

Il *Crocifisso* è realizzato impiegando la metà di un tronco di latifolia privo di midollo¹, probabilmente pioppo². Il blocco principale (137 x 33 x 32,5 cm) comprende il corpo dal collo ai piedi. In collo è ricavato in un massello di circa 6 cm di spessore, collegato alla testa e al corpo forse con spinotti e colle. Le braccia, complete di spalle, sono assemblate al busto con dei cavicchi e l'aggancio è regolato dall'inserimento di una piccola fetta di legno, visibile chiaramente nella spalla destra. Il fianco sinistro è parzialmente modellato su un elemento di legno incollato al blocco principale. Le giunzioni dei vari masselli che compongono la scultura e alcune fessure del tronco sono state protette da strisce di tela molto sottile applicate al supporto. Le dita delle mani e dei piedi hanno le falangi intagliate in piccole schegge di legno incollate per piani diagonali. La bocca ha uno scavo profondo di circa 2,5 cm e la lingua non è rilevata ad intaglio. L'asse del tronco coincide con l'asse della scultura. La ferita sul costato è ampia 8 cm e profonda circa 3,2 cm e all'interno sono visibili due piccoli fori. L'attuale corona di spine, posticcia come l'aureola, sostituisce l'originale, realizzata forse con una corda intrecciata più sottile e posizionata in modo da permettere la lettura della fronte e della capigliatura divisa al centro. All'altezza della nuca è presente un foro a sezione quadrata irregolare (3 x 3 cm circa) che entra nella scultura almeno per 45 cm; il primo tratto continua con questa piccola sezione per circa 25 cm e poi si allarga molto, facendo supporre uno svuotamento parziale del retro³.

Terminato l'intaglio la superficie lignea è stata rifinita con cura, in modo da permettere la stesura di uno strato d'ammanitura molto sottile, compatto e a componente gessosa⁴. Le gocce di sangue e le decorazioni a pastiglia del perizoma sono state colate e modellate a pennello e sono presenti sia sul fronte sia parzialmente sul retro della scultura. Le policromie originali, stese in un unico strato sottile e coprente, sono realizzate a tempera magra e mostrano una crettatura minuta regolare e doppia, tipica del medium proteico privo di lipidi. Il tono grigiastro degli incarnati farebbe supporre una stesura prevalentemente a biacca, le gocce di sangue sono disegnate al di sopra con un tono vermiglione. La cromia della capigliatura è ottenuta con una base color oca bruciata su cui sono disegnati i dettagli con sottili pennellate scure. È interessante notare come le gocce di sangue si alternino sul corpo parte a rilievo e parte solo dipinte e come i dettagli pittorici compaiano anche sul retro della scultura. Il perizoma bianco contiene forse della biacca mischiata a colla, mentre le

¹ I dati presentati riguardano una prima analisi diretta sull'opera e mantengono i limiti di un rilevamento privo di diagnostica, su di un'opera ridipinta ed ancorata alla croce, per cui non totalmente rilevabile. Le policromie originali si leggono comunque chiaramente nelle zone con presenza di cadute degli strati di ridipintura.

² La lettura delle componenti macroscopiche dei tessuti ci orienta verso questa specie, molto impiegata in sculture di questo periodo.

³ Il tamponamento sul retro non è oggi chiaramente leggibile per la presenza dell'attuale ridipintura. In questa fase è difficile comprendere con chiarezza tutte le cesure fra i masselli. Si è rilevata la presenza di un frammento di legno ancora incollato che faceva parte del "tappo" che chiudeva il foro sul retro.

⁴ La preparazione si suppone composta principalmente a gesso e colla animale. La sua consistenza, lo spessore sottile e la poca assorbenza potrebbero essere determinate da piccole percentuali di altri materiali come la biacca o il carbonato di calcio o frazioni oleose, spesso presenti nelle ammaniture delle sculture lignee a queste date.

raffinate bordure con parti a rilievo sono disegnate con oro a missione su un fondo color oca bruciata.⁵

- BIBLIOGRAFIA

1843

F. MIARI, *Dizionario storico, artistico, letterario bellunese*, Belluno 1843.

1902

L. ZACCHI, *Notizie storiche del convento di S. Gervasio presso Belluno*, Belluno 1902.

1938

DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", II, (1938), pp. 143-261.

1970

M. LISNER, *Holzckruzifixe in Florenz und in der Toscana (1300-1500)*, München 1970.

1977

F. VIZZUTTI, *Il Convento dei santi Gervasio e Protasio in Belluno*, (s.l.) 1977.

F. VIZZUTTI, *Il Crocifisso della chiesa di san Gervasio*, in "L'Amico del Popolo", 17, (1977), p. 3.

1981

H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

1982

G. BIEDERMANN, *Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum*, Graz 1982.

1989

M.A. FRANCO MATA, *El cucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", XXXV, (1989), pp. 5-64.

1993

C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

1996

Crocifissi dolorosi, catalogo della mostra di Cagliari a cura di G. ZANZU, s.l. s.d. (ma 1996).

Diocesi di Belluno e Feltre, a cura di N. TIEZZA, Padova 1996.

2000

E. LUNGI, *La Passione degli Umbri*, Foligno 2000.

⁵ La scultura mostra delle affinità tecnologiche, sia nella composizione del supporto sia nella stesura delle policromie, con opere simili uscite a queste date da botteghe di ambito tedesco. Peculiari, nella costruzione del *Crocifisso*, sono l'allungamento del collo, dato da un elemento ligneo disposto tra la testa ed il corpo; il tipo di assemblaggio a cavicchi per le braccia; la resa dello scolpito molto rifinita in superficie e l'impiego di piccole aggiunte di legno per migliorare i dettagli, come le schegge per le falangi di mani e piedi o i masselli inseriti nei volumi delle spalle e dei fianchi. Vi è anche una forte specializzazione nell'impiego degli attrezzi a seconda delle parti, sia nello scolpito scavato sia nello scolpito inciso: si veda a tale proposito l'uso di una piccola sgorbia a tassello a bordi alti per l'incisione delle rughe del volto e pel disegno dell'ombelico. Rispetto alle opere tedesche manca, tuttavia, l'impiego delle sgorbie curve nello scavo delle ferite di mani, piedi e del costato. Le policromie sono stese su strati preparatori sottili e compatti, privi di alcuna funzione modellante e rispettano perfettamente tutti i dettagli incisi. Le stesse policromie a tempera magra, costruite non a velature ma a corpo, sono tipiche del mondo tedesco: ma anche in questo caso la costruzione delle decorazioni e dei dettagli a pastiglia interpretano secondo una sensibilità diversa il pensiero nordico. Le gocce di sangue non si appoggiano come di consueto sulle incisioni dei flagelli e si alternano a gocce solo dipinte. I decori del perizoma hanno uno spessore sottile, poco rilevato e il dettaglio dipinto e il dettaglio a rilievo diventano complementari. Questo modo di interpretare scolpito e decorazione in cui è indubbia l'influenza dell'arte tedesca sembra opera di uno scultore-pittore che mantiene comunque una sensibilità nella plastica e nel colore di matrice veneta.

Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo, catalogo della mostra a cura di M. BURRESI, (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Milano 2000.

M. TOMASI, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di M. BURRESI, (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Milano 2000, pp. 57-76.

2002

R. CASCIARO, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, atti del convegno a cura di M. GIANNATIEMPO LOPEZ, A. IACOBINI, (Matelica, 20 novembre 1999), Sant'Angelo in Vado 2002, pp. 31-56.

Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana, atti del convegno a cura di M. GIANNATIEMPO LOPEZ, A. IACOBINI, (Matelica, 20 novembre 1999), Sant'Angelo in Vado 2002.

2003

Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento, 2 voll., II, Venezia 2003.

P. KALINA, *Giovanni Pisano, the Domenicans, and the origin of the crucifixi dolorosi*, in "Artibus et Historiae", XXIV, (2003), 47, pp. 81-101.

M. SEIDEL, *Un capolavoro misconosciuto di Giovanni Pisano. Il Crocifisso di Santa Maria Ripalta a Pistoia*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., II, Venezia 2003, pp. 435-448.

2005

Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento, a cura di A. GALLI, P. REFICE, Firenze 2005.

Dipinti e sculture del Trecento e Quattrocento restaurati in Veneto, a cura di A.M. SPIAZZI, F. MAGANI, Treviso 2005.

A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. GALLI, P. REFICE, Firenze 2005, pp. 113-137.

Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto, catalogo della mostra a cura di M. MEDICA, (Bologna, Museo civico medievale 3 dicembre 2005 – 28 marzo 2006), Milano 2005.

F. MAGANI, *Il Cristo ligneo delle "Convertite" di Treviso*, in *Dipinti e sculture del Trecento e Quattrocento restaurati in Veneto*, a cura di A.M. SPIAZZI, F. MAGANI, Treviso 2005, pp. 83-94.

L. MOR, *scheda n. 35 (Scultore bolognese)*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra a cura di M. MEDICA, (Bologna, Museo civico medievale 3 dicembre 2005 – 28 marzo 2006), Milano 2005, pp. 204-205.

G. TIGLER, *Sculture gotiche a Cortona*, in *Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. GALLI, P. REFICE, Firenze 2005, pp. 191-208.

2006

G. HOFFMAN, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006.

2007

F. MAGANI, *Crocifissi lignei tra Quattrocento e Cinquecento*, in *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*, atti della giornata di studio a cura di A.M. SPIAZZI, L. MAJOLI, (Belluno, Istituto tecnico industriale statale "G. Segato" 15 gennaio 2005), Milano 2007, pp. 175-186.

La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro, atti della giornata di studio a cura di A.M. SPIAZZI, L. MAJOLI, (Belluno, Istituto tecnico industriale statale "G. Segato" 15 gennaio 2005), Milano 2007.

2010

Domenicani a Bolzano, catalogo della mostra a cura di S. SPADA PINTARELLI, H. STAMPFER, (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani 20 marzo – 20 giugno 2010), Bolzano 2010.

L. MOR, *Il 'Crocifisso gotico doloroso' di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra a cura di S. SPADA PINTARELLI, H. STAMPFER, (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani 20 marzo – 20 giugno 2010), Bolzano 2010, pp. 184-191.

L. MOR, G. TIGLER, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010.

S. Maria dei Battuti: un recupero dopo quasi due secoli di abbandono e rovina (Cleone Vecchione)

La confraternita – notizie storiche

La chiesa sconsacrata di Santa Maria dei Battuti a Belluno fa parte di un notevole complesso architettonico di origine trecentesca: è annessa a quella che fu l'antica sede della Confraternita di Santa Maria dei Battuti, edificio demaniale sin dall'inizio del sec. XIX, e da alcuni decenni sede dell'Archivio di Stato.

“La Confraternita laicale (‘Scuola’ nel linguaggio veneto) di Santa Maria dei Battuti venne istituita a Belluno sotto l'impulso derivante dalla rapida espansione verso nord del movimento dei Flagellanti (Battuti), sorto nell'Italia centrale nel 1260. L'istituzione della confraternita a Belluno e la redazione della relativa **mariegola** (matricola) datano al 1310¹. Le fonti documentarie, conservate in gran parte nello stesso Archivio di Stato, ma qualcuna anche nella Biblioteca Lolliniana del vicino Seminario Gregoriano, consentono di ricostruire la storia della Confraternita dei Battuti, che era istituzione di importanza centrale nella vita sociale della città. Nelle sue stanze si amalgamavano – com'era nella tradizione dei Battuti – ceti sociali differenti entro un'unica confraternita devozionale, che esercitò anche, specie nei primi secoli di vita, rilevanti attività di tipo pubblico (manutenzione di ponti e strade, sovrintendenza sugli argini dei fiumi, tutela sanitaria), in seguito prerogativa delle sole istituzioni comunitative. Naturalmente la Confraternita esercitava tutte le attività devozionali e caritative tipiche, rivolte prevalentemente ai propri appartenenti (confratelli): elemosine, assistenza, doti alle donzelle, funzioni sacre, processioni. Il considerevole patrimonio mobiliare dell'ente era rivolto in parte anche al credito, quasi certamente destinato a tutti. L'impegno di gran lunga prevalente su ogni altro, nondimeno, era rappresentato dall'attività ospitaliera, e si concretizzava accogliendo e, qualora necessario, curando pellegrini, indigenti, malati, anche se non iscritti nella *mariegola*.

In tal senso la rilevanza del complesso monumentale dei Battuti di Belluno non è data solo dal valore artistico e monumentale intrinseco, ma anche da quello estrinseco, avendo ospitato un corpo sociale di straordinaria importanza e vitalità nel tessuto cittadino, presente e operante in Belluno a fianco dei consigli municipali e di altre istituzioni altamente rappresentative (ad es. il Monte di Pietà), con una propria ben definita fisionomia e con uno specifico ruolo.”²

L'importanza della presenza della Confraternita in città trova riscontro anche nella localizzazione e nel tipo di inserimento urbanistico del complesso all'interno della città antica. Come è noto, la parte della città di formazione medioevale si sviluppa all'interno dello sperone roccioso delimitato da un lato dall'ansa del fiume Piave e dall'altro dal torrente Ardo che vi confluisce. Il limite esterno di

¹ Cfr. *Documenti antichi trascritti da Francesco Pellegrini*, Comune di Belluno, Biblioteca civica, 1993. Vi è riportato un documento del maggio 1310 “Memoria della Confraternita dei Battuti scritta dinanzi alle rubriche del libro degli statuti della suddetta scuola, che è del sec.XIX”.

² Cfr. Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio per le province di Venezia, Belluno, Padova, Treviso, (d'ora in poi Archivio S.BB.AA.eP), *relazione storico-artistica* parte integrante della *dichiarazione di interesse culturale* ai sensi dell'art. 10 del dlgs 42/2004, del 16 agosto 2006. La parte di ricerca storica relativa alla confraternita è stata curata dal dott. E. Tonetti all'epoca Direttore dell'Archivio di Stato.

questo sperone era segnato dal perimetro delle mura urbane di epoca medioevale, intese nello sviluppo più ampio, quello ancora rappresentato nell'iconografia ottocentesca. Le mura infatti erano costruite sul limite delle scarpate esistenti e ne rafforzavano la naturale funzione difensiva. Il principale asse viario, Via Mezzaterra, disposto secondo la direzione nord-sud, corrisponde al cardo dell'antica città romana, che si incrociava con il decumano in corrispondenza dell'attuale Piazza del Mercato o delle Erbe, probabilmente l'antico foro³. La via dove sorge il complesso dei Battuti è la parallela di via Mezzaterra, e segue un percorso che, dall'antica Porta Rugo, posta sul limite sud-est della cittadella, confluisce nel cuore del centro, in corrispondenza dell'isolato adiacente a piazza delle Erbe, fulcro della vita cittadina. Tutta l'edificazione di questa zona, prevalentemente di tipo abitativo, è di impianto medioevale, talvolta su preesistenze precedenti; la posizione era strategica, perché vicina alla zona d'insediamento degli opifici artigianali e industriali legati alla lavorazione del ferro collocati lungo la roggia derivata dall'Ardo.

Come ricorda lo studioso M. Perale, la porzione della via in cui sorge Santa Maria dei Battuti era in origine esterna al limite delle mura urbane del sec. XII, "che sul lato sud correvano tra le due torri angolari sulle cui fondamenta ora sorgono l'abside del duomo, a picco verso il Piave, e l'abside di San Pietro svettante sull'Ardo."⁴ A proposito della localizzazione della duecentesca chiesa di San Pietro, confinante con la proprietà della confraternita, egli osserva giustamente che le comunità francescane erano solite insediarsi nei borghi esterni alla ristretta cerchia muraria, e che, essendosi la città espansa verso sud intorno al prolungamento di via Mezzaterra, per l'erezione della nuova chiesa di San Pietro fu assegnata alla comunità francescana un'area ancora libera da edificazioni situata verso l'Ardo. Un analogo spazio con esso confinante, scelto con la stessa logica, fu assegnato pochi decenni dopo, all'inizio del trecento, alla nuova confraternita di Santa Maria dei Battuti per l'erezione degli edifici di sua pertinenza. Queste aree furono presto inglobate nella successiva cerchia muraria. Ed infatti la memoria della presenza di antiche strutture fortificate in quest'area è ancora viva nel testo in cui il Piloni dà notizia della fondazione della confraternita, dove precisa che nella contrada anticamente detta di Madeago era esistente una torre e una pusterla⁵.

Questa centralità e importanza della confraternita, radicata nella storia, e visibile nell'inserimento urbanistico, trova una ulteriore conferma nella toponomastica. Significativo è infatti anche il nome "Contrada" dato alla via, che permane ancora nell'iconografia ottocentesca⁶, e che è denominazione tipica della città medioevale. In particolare il titolo "Contrada di S. Maria" è

³ Cfr. G. Piloni, *Historia della città di Belluno*, Venezia, 1607, ristampa anastatica, Bologna, 1974. È significativo il fatto che nel testo in cui l'autore descrive la città trecentesca con precisazioni sulla toponomastica, riportato nella nota seguente, la contrada del mercato, attuale piazza delle Erbe, si chiamava precedentemente di Foro.

⁴ Cfr. M. Perale, *Il medioevo e l'età moderna*, in *Storia di Belluno dalla preistoria all'età contemporanea*, a cura di Gullino G., Verona, 2009.

⁵ Cfr. G. Piloni, *op.cit.* Il Piloni così dà notizia dell'istituzione della Confraternita: "Fu quest'anno (1310) nella città di Belluno eretta la fratalea de Santa Maria de Battuti nella contrada di Madeago, la qual hora si dice, Contrada di S. Maria, e si diceva di Madeago, perché li huomini del villaggio di Madeago erano tenuti nel tempo di guerra custodire quella contrada, e specialmente la Torre ivi posta sopra la muraglia della città: e la Pusterla, che de Pagani si chiamava sotto detta Torre; la quale è ora levata e otturata."

⁶ Cfr. *Pianta di Belluno* nella carta topografica del Guernieri - Seiffert, 1866

documentato nella descrizione che fa il Piloni della città trecentesca nella sua *Historia*⁷, dove elenca in maniera articolata le varie contrade esistenti, precisandone le peculiarità e le abitazioni più importanti che vi si trovano; la dicitura "di Santa Maria" è stata successivamente variata in "Contrada Santa Maria dei Battuti", ancora presente nel sec. XIX, fino all'odierna "Via S. Maria dei Battuti". La permanenza nel tempo del riferimento alla confraternita ribadisce l'importanza in tutto il quartiere di questa istituzione che offriva un ospizio interno alla città, sia per i malati che per i viandanti, corrispondente all'edificio denominato "antico Spedale dei Battuti", posto di fronte alla sede della Confraternita.

Sempre viva e importante per la città durante i sec. XIV e XV, la storia della confraternita si intreccia all'inizio del secolo XVI con un'altra importante istituzione cittadina, quella del celebre Monte di Pietà. "Secondo la cronaca coeva del notaio Zuanne Tison, infatti, nell'estate del 1501 frate Elia da Brescia, giunto in città per promuovere la creazione di un Monte, venne alloggiato nella sede della Confraternita dei Battuti e predicò nella chiesa stessa, attirandovi uno straordinario afflusso popolare. E proprio davanti alla chiesa venne eretto un banco per raccogliere i primi fondi del capitale della nuova istituzione, destinata a segnare per secoli la vita civile ed economica della città e del territorio"⁸. L'attività del Monte di Pietà iniziò a funzionare in questo periodo proprio grazie ad assegni e al patrocinio della Confraternita dei Battuti⁹.

Ancora durante i sec. XVII e XVIII la confraternita continuò a svolgere la sua funzione, fino alle soppressioni napoleoniche delle congregazioni religiose, in seguito alle quali la sede della confraternita divenne di proprietà demaniale e fu destinata ad ospitare l'Archivio notarile distrettuale dal 1806 al 1971. Nel 1973 venne consegnato in uso al Ministero dell'Interno, come sede per l'Archivio di Stato, che, istituito in quello stesso anno, era provvisoriamente ospitato nella locale Prefettura.

"Solo nel 1976, tuttavia, l'Archivio poté effettivamente trasferirsi in questa sua sede definitiva, successivamente interessata da laboriosi interventi di consolidamento statico e ristrutturazione dei

⁷ Cfr. G. Piloni, *op. cit.* Il Piloni così descrive, in maniera vivace e colorita, questa parte della città: "Era la città divisa in molte contrade: delle quali erano le principali l'infradescritte: cioè la Contrada di Foro, nella quale erano le case di (...). Questa Contrada ora si chiama il Mercato et haveva doi loggie, l'una detta dei Gibellini, e l'altra la loggia della porta di Foro (...). Quivi si soleva doi volte la settimana far un mercato, dove concorrevano molte persone per la copia delle robbe che venivano portate. Hora si vedono in questo Foro molte botteghe de diverse mercantie, che rende al loco molta bellezza e specialmente per quattro speciarie poste una per quadro della piazza: dove si riduce ogni giorno a certe hore la maggior parte della civiltà del Belluno. Vicino al Mercato è posta la contrada Dogliona così detta, o per il castello, Dollone, che vi si trovava, o dalla famiglia Dogliona, che soleva ivi habitare (...). Era in questa Contrada una Loggia, che si diceva la Loggia della porta Dogliona, dove molte volte se reducevano i Rettori a dare pubblica udienda(...). Sotto questa Contrada è quella de Ruga Amata, che di Ripa ancora se diceva, et liora per il tempio ivi fabricato si dice Contrada di S. Pietro: Quivi erano le case di (...). A questa continua la contrada di S. Maria, nella quale erano le abitazioni di (...). Quivi è una bellissima chiesa alla Vergine dedicata, dove è la Fratalea de Battuti et un' hospitale assai comodo e ricco. Quivi è una fonte con quattro canoni d'acqua, che serve a queste contrade. Segue poi la Contrada di Rudo, dov'è una porta della Città, che di Rudo viene detta: (...). Vicina a questa è la Contrada di Mezzaterra overo di Crocecalle, (...)" La descrizione prosegue citando tutte le altre contrade.

⁸ Cfr. Archivio S.BBAAP, *relazione storico-artistica cit.*

⁹ Cfr. "Le memorie di don Flaminio Sergnano" scelte annotate e pubblicate da L. Alpagò Novello, estr.atto da: Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore, annate I(1929)-XI(1939).

depositi, della sala di studio e degli uffici, indispensabili a rendere ospitale e funzionale l'edificio, anche in relazione all'ingente quantità di materiale archivistico da raccogliere.”¹⁰

La destinazione ad archivio, cui tuttora l'edificio è adibito, ha permesso una continuità d'uso, che, se pure lontano da quello iniziale, ne ha garantito la conservazione. Una sorte diversa è toccata invece alla chiesa, che con la soppressione iniziò un lungo periodo di abbandono e degrado.

L' ex sede della confraternita ora archivio

Se la chiesa è giunta a noi depauperata del suo antico splendore e spogliata di ogni arredo e testimonianza d'arte e storia, l'importanza dell'istituzione della Confraternita è ancora visibile nella magnificenza del salone capitolare della sede che è “un perfetto paradigma della decorazione d'interno quattrocentesca, articolata a tutta altezza lungo le superfici perimetrali ed estesa anche al soffitto ligneo”.¹¹

Tale salone, ora sala di consultazione e di lettura, presenta un apparato decorativo composto da fregi figurativi ad affresco e tavolette a tempera su tavola che coinvolgono l'ambiente nel suo insieme, considerato un' unica superficie avvolgente che si snoda dagli intonaci delle pareti al legno del soffitto. “Si tratta di un insieme che un'iscrizione posta al centro della parete corta di destra storicizza esattamente: *QUAESTA OPERA FU FATA SOTO LA GASTALDIA DE MAISTRO BARTOLAMIO DE CHAPON MASARO. MAISTRO ZENON DA CARFAGNOXO 1496 ADI 28 APRILE*. Le caratteristiche stilistiche, del resto, restituiscono coerentemente quella convivenza tra elementi ancora palesemente gotici ed aggiornamenti rinascimentali che è tipica dell'area bellunese sullo scorcio del XV secolo”¹².

Per la descrizione dell'apparato decorativo si rinvia ad altra sede, limitandosi a menzionare il particolare repertorio figurativo delle tavolette che è in gran parte ispirato alla tradizione antica e poi medievale dei bestiari moraleggianti, in cui gli animali – fantastici o reali che siano - fungono da figure cristologiche o incarnano vizi e virtù. I retroterra culturali e le caratteristiche stilistiche riconducono tutte queste tavolette alla tradizione gotica, mentre la presenza della *soasa*¹³ riccamente modanata è esplicitamente rinascimentale, simulacro pittorico di un elemento altrove realmente aggettante e ligneo; ancora più esplicitamente rinascimentali sono altri elementi, come putti, cornucopie, mascheroni, vasi, clipei con profili, presenti nel fregio superiore. La presenza anche negli altri locali al primo piano (oggi adibiti a uffici ottenuti dalla separazione dell'unica aula attraverso tramezzi) di decorazioni tipicamente rinascimentali, come un fregio sottotrave ad affresco con motivi a grottesche, mascheroni, delfini che si fronteggiano, clipei con santi, ed il soffitto a cassettoni, sono un'ulteriore preziosa testimonianza della continuità nel tempo dell'importanza della confraternita, che si esplicita con la volontà di completare e rinnovare l'apparato decorativo nei secoli successivi alla fondazione.

¹⁰ Cfr. Archivio S.BBAAP, “*relazione storico-artistica*” cit.

¹¹ Cfr. Archivio S.BBAAP, “*relazione storico-artistica*” cit. La decorazione è stata compiutamente studiata e analizzata dalla dott.ssa M. Mazza della Soprintendenza per i Beni artistici storici, a cui si fa riferimento per questa parte relativa all' ex sede della confraternita.

¹² Cfr. nota precedente.

¹³ La *soasa* era una cornice lignea modanata diffusa negli ambienti rinascimentali, fissata a muro ad un'altezza di circa mt.1.80-2.00, per appendere i drappi o le tappezzerie alla pareti.

La chiesa

storia e cronologia

L'immagine e l'importanza della chiesa come risulta dalle fonti storiche è molto diversa dalla consistenza materiale dell'edificio come è giunto ai nostri giorni.

Dedicata anch'essa a Santa Maria dei Battuti, è concordemente fatta risalire alla prima metà del sec. XIV, ed è probabile che la sua fondazione sia coeva o di pochi anni successiva all'istituzione della Confraternita, fondata nel 1310. Il primo documento certo che ne comprova l'esistenza è datato 1332, e da questo si apprende che il vescovo Gorgia de Lusa (vescovo tra il 1328-1349) esenta la chiesa da ogni vincolo di servitù, lasciando alla decisione dei Battuti la scelta del sacerdote e il modo di officiarla¹⁴. Viene citata ancora in un documento del 1362 come Santa Maria della Misericordia o dei Battuti, in occasione di un lascito testamentario di cui la chiesa era in parte beneficiaria¹⁵.

E' certo quindi che sia esistita una chiesa trecentesca primitiva, probabilmente molto semplice e di dimensioni più contenute, ma è nel contempo assodato che questa chiesa primitiva sia stata quasi completamente riedificata nella prima metà del sec. XV. In questo concordano sia le fonti storiche che le evidenze fisiche e le testimonianze materiali riscontrabili sull'attuale edificio. La nuova edificazione cominciò dal campanile, che le fonti storiche attribuiscono al 1415 sulla base di una iscrizione così datata che un tempo vi esisteva, ma che oggi non è più riscontrabile¹⁶. Questo dato trova conferma dall'osservazione e analisi della tessitura muraria dell'attuale prospetto su fronte strada: procedendo dal basso verso l'alto, la muratura del campanile in pietrame a vista presenta, sul lato lungo la strada, una tessitura che nella parte basamentale è separata da quella della chiesa, di cui si vedono le grosse pietre d'angolo dell'originaria angolata libera, mentre nella parte superiore la muratura, tra chiesa e campanile, è tessuta in maniera continua, senza segni di ripresa o discontinuità, se non nella parte terminale. Si può quindi affermare che la parte inferiore del campanile è in un rapporto di successione stratigrafica rispetto alla parte basamentale della facciata della chiesa, mentre nella parte superiore è in rapporto di contemporaneità costruttiva, fino alla parte terminale in cui risulta invece anteriore al muro della chiesa. In altre parole si evince che la parte inferiore, iniziale, della costruzione del campanile quattrocentesco comportò il mantenimento parziale della parte inferiore della facciata della chiesa trecentesca, poiché fu impostato in aderenza alla chiesa stessa, di cui fu lasciata integra la muratura; man mano che la costruzione procedeva verso l'alto, la muratura del campanile venne a interessare anche quella della facciata della chiesa, poiché la sopraelevazione di quest'ultima fu eseguita durante la

¹⁴ Cfr. *Documenti antichi trascritti da Francesco Pellegrini*, Comune di Belluno, Biblioteca civica, 1993. Il documento è datato 3 febbraio 1332 ed è l'Atto che concede l'esenzione e il patronato della chiesa di S. Maria dei Battuti a quella Confraternita".

¹⁵ Cfr. Archivio Vescovile, pergamena n. 26.

¹⁶ Cfr. F. Miari, *Dizionario storico artistico letterario bellunese*, Belluno 1843 il testo dell'iscrizione era il seguente: "MCCCCXV die XX men. Mai completum fuit hoc opus sub castaldia Matei Caponi et matei Regis" (quest'opera è stata terminata il giorno 20 maggio 1415, durante la castaldia di Matteo Capponi e Matteo Regis)". Da una verifica sul posto l'iscrizione datata 1415 non risulta più esistente; è probabile che fosse presente prima del terremoto del 1873, a seguito del quale la torre campanaria riportò gravi danni e fu scapitozzata.

costruzione del campanile; a partire da una certa quota la costruzione del campanile procedette in maniera autonoma, mentre la facciata fu completata nella parte terminale in un tempo ancora successivo. Oltre ai rapporti stratigrafici tra chiesa e campanile, che consentono una lettura delle fasi costruttive, l'attento esame della tessitura muraria della facciata lascia intuire anche il profilo della chiesa primitiva: a capanna, più basso dell'attuale, con una piccola finestra a occhio di cui si vede il tamponamento sotto l'occhio attuale, probabilmente sormontata da un campaniletto a vela. Dopo il campanile la costruzione dovette continuare nel presbiterio, che nelle fonti viene attribuito al 1429, sulla base di una iscrizione in pietra un tempo esistente e ricordata dal Miari¹⁷, e che forse coincide con l'iscrizione, visibile solo in parte perché parzialmente murata, su uno dei due mensoloni esistenti sul muro piedritto dell'arco trionfale. Questa datazione trova conferma in un importante documento che contiene "provisioni" per il completamento e l'adeguamento delle mura cittadine, pubblicato da Orietta Ceiner nel 2006, datato 10 maggio 1428, che fa luce sulla avvenuta costruzione dell'abside sopra sopra le antiche mura, con funzioni anche di difesa¹⁸. Dalla lettura di questo documento, che la studiosa ci propone trascritto fedelmente lasciandone l'interpretazione a futuri studi, si evince quanto segue: i costruttori della chiesa si erano proposti di realizzare *pro ornamento ecclesie* un'abside quadrata (*cubam quadram*) facendovi costruire *in ea unam altarem magnum*. Sentiti vari capomastri (*plures magistros murarios*), verificarono che non sarebbe stato possibile realizzare la cuba con le misure necessarie se non uscendo di almeno due passi dal muro urbano (*extra muros magnum et parvum civitatis predictae saltem passus duos*¹⁹); chiesero quindi di poter costruire detta cuba in modo che potesse servire sia alla chiesa che alla difesa e fortificazione della mura cittadine; la richiesta, ritenuta giusta ed onesta, fu esaudita, anche perché il muro che si chiedeva di riedificare era debole e quasi in rovina, e la nuova cuba poteva servire anche per la difesa del tratto di mura compreso tra porta Rudo e San Pietro; le condizioni poste furono che il tratto di muro che veniva sbrecciato fosse poi riattato a spese della confraternita, con precise prescrizioni tecniche di misure e materiali; la cuba doveva servire anche da torre di guardia: come una torre, doveva essere coperta di laste di pietra, cosicché il personale di guardia potesse *in ea comode habitare*²⁰; doveva permettere la percorribilità delle mura, e per tale scopo dovevano essere inseriti nella muratura dei tre lati dei modiglioni in pietra²¹, *pendentes extra murum per duos pedes*, sui quali si sarebbero realizzati dei ballatoi in legno (*unam ghirlandam*

¹⁷ Cfr. F. Miari, *op. cit.*, "il presbiterio ricorda l'epoca 1429 in cui fu compiuto (*mille quater centum quater octo sol tribus annos / volverat exemptis junii de mense cappella / cum fuit exacta haec, et erat tunc virginis almae*)". Da una verifica in loco risulta che ai lati dell'arco trionfale attualmente tamponato sono incastonate due mensole in pietra lavorate; quella sul lato nord presenta, sul fianco, un'iscrizione con caratteri quattrocenteschi, illeggibile perché parzialmente coperta dal tamponamento, che potrebbe coincidere con questa riportata dal Miari, datata 1429, a memoria del completamento dell'abside.

¹⁸ Cfr. O. Ceiner, *Materiali quattrocenteschi per la costruzione delle mura di Cival di Belluno*, in *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*, LXXVII, maggio-agosto 2006.

¹⁹ La distinzione tra *murum parvum* e *magnum* probabilmente si riferisce ai due paramenti murari: quello interno, fondato sul terrapieno, quindi di minore altezza, è detto *parvum*, quello esterno, fondato sulla scarpata, quindi dimensionato per contrastare la spinta del terreno, e di maggiore altezza, è detto *magnum*.

²⁰ Sembra quindi di poter ipotizzare che fosse reso accessibile direttamente dall'esterno il sottotetto, riservato al personale incaricato della sorveglianza.

²¹ Tre dei cinque modiglioni sono tutt'ora visibili: uno sul lato nord, e due sul lato est (quello laterale e quello centrale), mentre manca quello sul lato sud ed uno dei due laterali del lato est.

lignaminis per quam possit ambulare), a cui si accedeva mediante due scale in pietra poste ai lati della cuba²².

Dalla vivida immagine del fervore costruttivo quattrocentesco che emerge da questo documento, si deduce che la costruzione dell'abside avvenne in ampliamento della chiesa trecentesca, rispetto alla quale la zona del presbiterio doveva essere più grande e con un altare più importante. La barriera fisica, costituita dalla presenza delle mura, fu brillantemente superata assegnando alla nuova abside la funzione di torre difensiva all'interno del sistema delle mura, in una rara mediazione e ricomposizione degli interessi fra le due parti, la confraternita da una parte, e la Comunità di Civald di Belluno dall'altra. Questo clima di collaborazione trova un'ulteriore conferma nel fatto che la confraternita domanda e ottiene di poter utilizzare nella costruzione della chiesa due colonne provenienti dalle mura di Belluno presso Porta Rudo, notizia questa che documenta una fase contemporanea di lavori di ristrutturazione delle mura cittadine²³.

La copertura venne certamente completata nel 1433, data iscritta sulle mensole in pietra di imposta dell'originaria copertura, e che presumibilmente segna anche il completamento dei lavori alla chiesa.

In occasione, quindi, della costruzione del campanile, tutta la chiesa fu rimaneggiata e sostanzialmente riedificata, poiché, con la sopraelevazione della facciata e quindi l'innalzamento della copertura, essa venne ingrandita come volumetria, e con l'ampliamento della zona presbiteriale verso est ebbe anche una nuova definizione planimetrica.

Non sappiamo se questi lavori siano l'esito di una politica celebrativa e siano stati finalizzati a dare maggiore visibilità alla cresciuta importanza della confraternita; più probabilmente, potrebbero essere conseguenti a gravi danni riportati dalla chiesa trecentesca per il terribile terremoto della metà del '300 che nel bellunese lasciò integri ben pochi edifici. Troppo spesso dimenticato, questo evento condizionò l'attività edilizia della zona, che si fermò negli anni successivi, per riprendersi solo dopo vari decenni. Per comprendere l'eccezionalità e la disastrosità di questo terremoto è utile leggere la descrizione che ne fa il Piloni: distruzione di un gran numero di edifici, morti, epidemia di peste che si diffuse nel resto d'Italia, decimazione della popolazione che venne ridotta a un terzo, sono le conseguenze più significative riportate²⁴.

La chiesa, se pure fondata nel '300, è in realtà quattrocentesca e di semplice impostazione tardogotica nella sua definizione architettonica. Ad aula unica con abside quadrata sporgente, illuminata da semplici monofore ancora esistenti sulla facciata sud, era comunque una chiesa

²² Il passaggio che descrive le scale di accesso ai camminamenti, di cui non sono chiare le quote, è il seguente: "... *cum duabus scalis lapideis convexis et affixis muro dicte cube per quas possit asendi et desendi dictam girlandam et deambulare inter dictos muros.*"

²³ Cfr. O. Ceiner, *op. cit.* Di queste due colonne, probabilmente impiegate nell'abside, non c'è traccia nell'edificio attuale né nelle pertinenze.

²⁴ Cfr. G. Piloni, *op. cit.* Si riportano alcuni passi più significativi: "L'anno 1348, il dì 25 di gennaio, (giorno di s. Paulo) a hore 5 fu un grandissimo terremoto: e tale che non era memoria d'uomo, che fosse stato un simile a tempo alcuno in queste parti: per il quale rovinarono chiese, campanili, case e morirono molte persone". La descrizione continua riferendo dei danni in Friuli e a Venezia, dove "si seccò il Canal Grande, e rovinarono molti palazzi..." e "seguite una pestilenza crudelissima, che se diffuse per la maggior parte d'Italia, e durò sei mesi, e morirono nel bellunese due terzi delle persone, e fu così terribile, che continua ancora il proverbio quando si ricorda qualche cosa spaventosa: perché viene assimilata alla mortalità, che fu l'anno del 48."

grandiosa per dimensioni, pari o forse più grande della vicina San Pietro, e seconda solo alla cattedrale.

Suggellava l'importanza della chiesa il ricco e caratteristico portale lapideo, sormontato da una lunetta scolpita in origine presente in facciata, che rappresenta uno dei più significativi esempi della cultura figurativa bellunese del sec. XV in ambito scultoreo. Il portale, dal 1892 trasferito nella facciata laterale della chiesa di Santo Stefano, è costituito da stipiti e architrave decorati con motivi a torciglione e floreali; sopra l'architrave una lunetta a sagoma lobata, anch'essa contornata da fasce decorate a motivi floreali, racchiude il prezioso bassorilievo della Madonna dei Battuti che protegge i confratelli cappati con il proprio manto. Si tratta del motivo della *Mater Misericordiae*, che ripropone il modello aulico dell'esemplare scolpito da Giovanni e Bartolomeo Buon per la Scuola di Santa Maria dei Battuti di Venezia, ora al Victoria and Albert Museum di Londra. Come nel portale veneziano lo scultore di Belluno dispone la Vergine Misericordiosa al centro mentre apre il manto ad accogliere i confratelli genuflessi che le si dispongono ai lati con un intenzionale allineamento in doppia fila tale da rendere la profondità spaziale. Due guglie, poste simmetricamente ai lati del gruppo centrale, seguono lo sviluppo verticale dell'opera e terminano con piccole figure simboliche. Sulla sommità Dio padre benedicente. Quattro figure di santi contornano e completano esternamente la lunetta: in basso a sinistra Sant'Antonio Abate, sopra San Gioatà compatrono di Belluno, in basso a destra santo guerriero, di dubbia interpretazione, sopra San Sebastiano²⁵. Delle statue di contorno non è molto chiaro il significato complessivo, se non in riferimento alla committenza, mentre il tema della *Mater Misericordiae* è assolutamente centrale nella composizione, e chiaro nel suo significato, ribadito anche da una scritta dedicatoria alla Madonna presente sull'architrave²⁶. L'impaginazione stilistica fa presupporre che lo scultore bellunese conoscesse direttamente gli *atelier* di lapidici attivi a Venezia, sebbene il volto ieratico della Vergine e le pieghe del manto scolpite con taglio netto rivelino un *ductus* lievemente più greve e rigido. Si può supporre quindi che l'esecuzione sia dovuta a maestranze locali, se pure aggiornate sulle esperienze veneziane, in grado di eseguire altre realizzazioni scultoree, come dimostrano alcuni manufatti coevi in città, meno preziosi ma con analogo tipo di modellato. La pietra utilizzata, un calcare locale detto "bianco di Valdart",²⁷ molto compatto, durevole e di facile lavorabilità, ha sicuramente facilitato l'adozione dei temi scultorei decorativi tipici del repertorio gotico, come il fogliame e il motivo del torciglione. Sulla base di analogie stilistiche con l'ancona in pietra, già dell'altar maggiore, della chiesa di S. Augusta a Serravalle, dove sul retro della cuspide apicale è inciso il nome dell'artefice Giovanni Antonio (*opus Ioanniis Antoni*), insieme alla data 1476, è stata avanzata l'ipotesi che si tratti dello stesso maestro lapidista, attivo nel bellunese e identificato con Giovanni Antonio da Mercador che nel 1463 stipula un contratto per la fattura dell'altare di S. Bernardino in S. Pietro di Belluno²⁸. Confronti con il tabernacolo del Santuario dei S.S. Vittore e Corona ad Anzù di Feltre e con quello della chiesa dell'Addolorata di Mel, oltre che

²⁵ Le statue di destra presentano alla base delle iscrizioni, forse riferibili ai donatori; in basso . "SER ANDREAS P(ER)SEGINI FECIT", in alto: "DOMINI PRESBITERI BORTOLOME(I) (L)OGATI ? REORI?"

²⁶ L'iscrizione è la seguente: "QUEM GENVIT ADORAVIT / ET ASSVMPTA EST / IN COELVM DEI GENE(T)RIX VIRGO GLORIOSA PRESERVATA / MARIA". Le ultime due righe non sono incise come le altre e verosimilmente sono un'aggiunta.

²⁷ Cfr. F. Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, 1953.

²⁸ Cfr. G. Tomasi, *La Diocesi di Ceneda-Chiese ed uomini dalle origini al 1586*, Vittorio Veneto, 1998.

con altri manufatti vittoriosi, hanno fatto ipotizzare che si tratti di opere dello stesso autore, anche se non vi sono prove documentarie di questa attribuzione²⁹. Pur in assenza di riscontri, colpisce in particolare la somiglianza tra il portale di S. Maria dei Battuti e il tabernacolo di Anzù, sia per l'impostazione architettonica dell'insieme, con le guglie laterali e la lunetta a sagoma spezzata, sia per un dettaglio come il modellato delle quattro grandi foglie collocate sull'estradosso della stessa che presentano lo stesso tipo di movimento. A parte questi esempi con parti scultoree di un certa rilevanza, per gli elementi decorativi di base si tratta di un repertorio diffuso in tutto l'ambito tardogotico, localmente rappresentato da esempi vicini, come il piccolo portale sul muro di cinta lungo via Santa Maria dei Battuti, di accesso alle pertinenze della sede della Confraternita, forse della stessa bottega e contemporaneo, che presenta il consueto motivo del torciglione e capitelli a foglie di analogo modellato, mentre fogliame con modellato dello stesso tipo è presente anche nei capitelli della loggia dei Ghibellini, nei capitelli del chiostro gotico nel complesso del seminario, nelle bifore gotiche di palazzi, come la sede del Comune in piazza Duomo³⁰ e quello in via Mezzaterra al civico 90-92, tutti manufatti 400schi.

Il portale racchiudeva una bella porta lignea intagliata decorata con un semplice scomparto a quadrati ciascuno dei quali contenente un rosone gotico, attribuita ad intagliatore veneto della I metà del XV secolo. Venne donata al Museo Civico di Belluno nel 1891 e costituisce l'esemplare più integro e ben conservato di manufatto ligneo quattrocentesco. Con il restauro sono state recuperate tracce di policromia rosso bruno sul fondo dei trafori ed è emersa l'ottima qualità dell'intaglio.

Per una precisa datazione del portale non esistono dati certi. Trattandosi di elemento di completamento della struttura architettonica è stato verosimilmente realizzato dopo la copertura della chiesa datata 1433. Si può ipotizzare che sia stato realizzato contemporaneamente all'attiguo portale minore, ancora esistente sul muro di collegamento tra la ex chiesa e l'archivio, che doveva dare accesso al porticato un tempo esistente, e che presenta sull'architrave un'iscrizione in maiuscolo gotico con la data 1441³¹. Ma vi è anche un'altra considerazione che conferma questa datazione intorno alla metà del sec. XV, basata sulla presenza dello stemma della famiglia Crepadoni visibile sul basamento della statua di S. Antonio. Giuseppe Crepadoni (nato nel 1577) in un suo scritto del 1615 così precisa: "A quella porta ragguardevole del tempio di S. Maria dei Battuti, là sotto un S. Antonio in piedi, c'è un'arma senza colori, e però può parere quella di Ca' Tron III. Rettor di Belluno l'anno 1408, ma quella è l'arma di casa nostra, ivi scolpita, perché Antonio Crepadoni, padre del mio attavo paterno, intrò, credo alla spesa di quella porta"³².

²⁹ Cfr. G. Tomasi, *op. cit.* e G. Mies, *Per Giovanni Antonio da Marcador*, in *Il Flaminio*, rivista quadrimestrale di studi vittoriosi, n. 13, Comunità Montana delle Prealpi Trevigiane, 2001.

³⁰ Le finestre gotiche del palazzo del Comune, detto palazzo Rosso, provengono dall'antico Palazzo del Consiglio dei Nobili, detto della Caminada, costruito nel 1474 e demolito nel 1834.

³¹ L'iscrizione è la seguente: "1441 DIE 28 JVNII FACTUM FUIT / HOC OP. SVB CASTALD. MAG. RI B.CTI / DE PLATIA ET M. RI JACOBI DE TORREXO / ET MAG. RI VICTOR DE CESA MAS". Cfr. G. de Bortoli, A. Moro, F. Vizzuti, *Belluno storia architettura e arte*, Belluno, 1984. La traduzione riportata dagli autori è la seguente: "Questo edificio fu costruito il 28 giugno 1441 durante la castaldia di mastro Benedetto da Piazza, di mastro Giacomo da Torres e di mastro Vittore da Cesa".

³² Cfr. G. Crepadoni, *Cronache di Belluno e della Repubblica Veneta*, Belluno, biblioteca civica, MS n. 465, Nel testo vi è anche una nota a margine in cui precisa che "l'istessa (arme) si vede a piè di S. Gioatà fratello di detto mio attavo". Da una verifica condotta presso l'Archivio storico del comune, fondo Comunità

Attraverso un calcolo delle generazioni, considerato i gradi di parentela costituiti dalla sequenza pater-avus-proavus-abavus-atavus³³, con le dovute approssimazioni, si arriva appunto ai primi decenni '400 per il periodo di nascita di Antonio Crepadoni, uno dei donatori.

L'architettura della chiesa quattrocentesca

Della chiesa quattrocentesca rimane l'assetto planimetrico che, come già precisato, era ad aula unica, con abside quadrata sporgente, impostata sulle antiche mura, collocata sulla scarpata verso l'Ardo. Essa fu demolita nell'800, lasciando visibili le basi a terra delle originarie murature in elevazione. All'interno è ancora ben visibile il grande arco trionfale ad ogiva, che immetteva nell'abside, tamponato dopo la demolizione della stessa, E' anche individuabile la quota dell'originaria copertura, leggermente più bassa dell'attuale, e che doveva anch'essa essere a capriate a vista, appoggiate alle mensole in pietra dipinte. Non ha mantenuto la sua configurazione originaria la facciata, mutilata del suo pregevole portale e modificata dall'inserimento di due ampie monofore con cornici e modanature classicheggianti, riferite probabilmente ad un intervento cinquecentesco; inoltre la facciata aveva lo sporto del tetto più accentuato dell'attuale, ed era intonacata, con un effetto chiaroscurale complessivamente molto diverso. Questa situazione è ancora documentata nell'iconografia ottocentesca³⁴, dove la chiesa appare, appunto, intonacata, con l'ampio sporto retto da mensoloni lignei, e si presenta ancora con il suo portale.

La chiesa dovette restare per lo più integra nel suo assetto quattrocentesco, almeno come architettura, fino alla soppressione del 1806. Forse l'apparato decorativo si era arricchito nel tempo, non solo negli arredi. Durante i recenti restauri sono emerse infatti, ai lati dell'arco trionfale tamponato, alcune sinopie e lacerti ad affresco dove si intravedono figure umane e sullo sfondo paesaggi architettonici tracciati a *trompe l'oeil*, di gusto rinascimentale. Forse anche il presbiterio era tutto affrescato, stando alla testimonianza di Francesco Miari che nel nel 1843 scrive: "E si veggono ancora le vestige di dipinti, che a quel tempo vi si erano eseguiti."³⁵.

Un'idea di come si poteva presentare l'edificio nel sec. XVIII, arricchita nel tempo di numerosi arredi fissi e mobili, ci è fornita dalla descrizione della visita pastorale fatta dal vescovo Rota nel 1723³⁶, molto dettagliata. Essa dà indicazioni sui materiali costruttivi: è "fabbricata in sassi, lastricata di quadri di pietra, col tetto coperto a lasta". Ne precisa le dimensioni: diciotto passi di lunghezza, sei passi e tre piedi di larghezza. Ne precisa l'orientamento, con presbiterio a levante, la facciata a ponente, "le parti laterali una a mezzodì, l'altra al settentrione esposte". Descrive accuratamente le aperture, con particolare riferimento alle quote:" La porta maggiore alla facciata

Civaldi di Belluno, Provvisioni, libro Q n.147, carta 1 recto, si è riscontrato che nell'elenco dei consiglieri che vengono ammessi nel 1426 vi è loathas de Crepadonis, quondam ser Antoni, e Zanantonius de Crepadonis, quondam Nicolai. Ammesso al consiglio nel 1436 risulta Victor de Crepadonis, quondam ser Antoni. I nomi Antonio e Gioatà sono ricorrenti nella famiglia, e forse sono proprio questi stessi notabili i committenti del portale.

³³ Cfr. G. Saredo, *Trattato di diritto civile*, Firenze, 1869.

³⁴ Cfr. E. Calvi, incisore Ratti, bibliografia: A.M. Seno, 1973-74.

³⁵ Cfr. Miari F. *Op. cit.*

³⁶ Cfr. Archivio Vescovile, visite pastorali.

è di pietra con l'immagine della B. Vergine sopra la porta et altre figure di santi tutti di pietra rilevanti dalla muraglia. S'apre la stessa porta in due parti, custodita da un catenassio. La porta nella muraglia verso mezzodì è di pietra e s'apre da un sol parte, con seratura, che si chiude nella pietra della muraglia, la quale s'apre esteriormente, e la maggiore interiormente. Per entrare nella chiesa per la porta maggiore si discende un gradino e per la porta laterale si ascende un gradino". Precisa i rapporti con gli spazi del vicino convento e il sistema degli accessi: "La porta nella muraglia verso settentrione s'apre interiormente in due parti (...) e per entrar nella chiesa per questa porta s'ascende un gradino, la qual porta sta ordinariamente chiusa e non s'apre se non in occasione d'entrar nel cortivo, distinto dall'orto delli Reverendi Padri Minori conventuali mediante una muraglia, per entrar nel qual cortivo vi è un'altra porta posta alla strada pubblica". All'interno della chiesa viene citato il "vaso di pietra per l'Aqua santa", posto a destra dell'ingresso. A sinistra ricorda la porta di accesso al campanile," la qual si chiude semplicemente con parte dello schienale delli bancali, che sono uniti alle muraglie"; annota poi la presenza di un rivestimento ligneo lungo tutte le pareti: "alle muraglie di tutta la chiesa, eccettuata la muraglia dietro l'altar maggiore, vi sono li suoi schienali d'intaglio di legno di noci, con il suppedaneo sul pavimento e li suoi genuflessori dirimpetto alli bancali medesimi". Descrive il presbiterio per il quale si accede salendo due gradini: "il qual presbiterio consiste in una capella, alle muraglie della quale dalle parti vi sono li suoi bancali, schienali di noghera con suppedaneo che alza dal pavimento dello stesso presbiterio un gradino di legno (...)". Precisa inoltre l'esistenza di una finestra: "nella muraglia del presbiterio, dalla parte verso mezzodì, vi è una finestra fortificata con i suoi ferri e vetri e serve per il lume necessario del presbiterio (...)", nonché nella navata tre finestre "nella muraglia verso mezzodì" (...). Precisa ancora forma e dimensioni delle finestre in facciata dove "una per parte vi sono due lunghi finestroni senza ferrate, alte però." e "nel mezo della facciata, sotto li travi, vi è una finestra rotonda con suoi vettri"; annota poi che "sopra la porta maggiore vi è un organo fatto a spese della Scuola". Per concludere elenca minuziosamente altari, pale e altri arredi sacri. Già precedentemente il Piloni aveva evidenziato la presenza di opere di pregio, tra cui una pala del Vivarini sull'altar maggiore, una pala di Paris Bordone con un San Sebastiano, ed ancora una pittura di "Giacomo de Tiziano", una "Trinità del figlio di Paolo Veronese", e un "San Bartolomeo dell'Aliensi"³⁷. La chiesa si è nel tempo ulteriormente arricchita di opere di pregio, poiché in altre fonti³⁸ ricorrono, oltre ai nomi del Vivarini e del Paris Bordone, anche Tiziano, Ridolfi, Diziani, indice di una vivacissima committenza artistica.

L'immagine che emerge da questa descrizione è che la chiesa, semplice e sobria, si presentasse arricchita di arredi fissi parti integranti l'architettura, come gli "schienali delli bancali" che ne rivestivano le pareti su quasi tutto il perimetro, oltre che di ricchi altari completi di straordinarie opere pittoriche.

³⁷ Cfr. G. Piloni, *op.cit.*

³⁸ Cfr. F.Miari, *Cronache bellunesi inedite*, Belluno, 1865.

Dopo la soppressione

Gli eventi più significativi subiti dalla chiesa conseguenti la soppressione furono l'asportazione di tutti gli arredi, avvenuta in tempi immediatamente successivi, e la demolizione dell'abside, posteriore di qualche decennio.

Tutte le opere di arredo, fisso e mobile, furono asportate, fino a lasciare nude le murature in pietrame. Dell'asportazione degli altari sappiamo solo che essi furono "strappati" dalle pareti lasciando le murature "indebolite"³⁹: essi sono andati dispersi o venduti. Stessa sorte è capitata ai rivestimenti lignei, "gli schienali d'intaglio di noci" presenti su tutto il perimetro della chiesa e del presbiterio, come descritto nella visita pastorale del Rota, e alla maggior parte delle opere d'arte. Tralascio le vicende delle opere pittoriche, come la pala di Paris Bordon, ora a Berlino, o quella di Alvise Vivarini, distrutta a Berlino durante la 2° guerra, che esulano dalle finalità di questo studio. Mi sembra utile ricordare la vicenda di un manufatto che è stato recuperato e trasferito a pochi chilometri: il gruppo di angeli attribuiti al Brustolon, secondo la tradizione provenienti dall'altar maggiore di Santa Maria dei Battuti, ora collocati nella chiesa di S. Fermo. La circostanza è riportata nelle *Memorie di don Flaminio Sergnano* dove Luigi Alpagò Novello così sintetizzata quanto riferitogli dallo stesso don Flaminio, che nel maggio 1806 "narra di alcune vendite di suppellettili delle chiese vendute per pochissimo", e precisa che "il gruppo di angeli dell'altar maggiore di S. Maria dei Battuti fu venduto a don Giuseppe Zuliani per la sua chiesa di San Fermo"⁴⁰. Questa notizia ha avuto conferma nei recenti restauri quando, a seguito dello smontaggio del gruppo scultoreo si è ritrovata la data, 1806, di acquisto, il nome, Zuliani, dell'autore dell'acquisto, e la data, 1807, della ricollocazione a S. Fermo, anche se non vi è alcun riscontro documentario per la provenienza da S. Maria dei Battuti⁴¹. Ma al di là della questione specifica sulla provenienza⁴², la figura del parroco-rettore Don G. Zuliani che emerge dalla sistemazione, nella chiesa di S. Fermo, dei numerosi arredi provenienti dalle chiese soppresse, riassemblati con gusto colto da collezionista, e dalle ricerche storiche fatte da Don Argenta, parroco di S. Fermo, è abbastanza interessante per i possibili intrecci con S. Maria dei Battuti. Egli, a proposito dello Zuliani, dice: "pare che, al tempo in cui i soldati napoleonici spogliavano le chiese di Belluno, egli si sia recato con alcuni carri a Belluno ed abbia comprato dai soldati due altari lignei che fece decorosamente sistemare nella chiesa di San Fermo, nelle due cappelle laterali. Pare che, insieme ad altre cose, abbia recuperato anche il tabernacolo che attualmente si trova collocato sull'altar maggiore e che è ritenuto una delle opere più vivaci di Andrea Brustolon."⁴³ E' probabile quindi che egli abbia comprato molti più oggetti di quanto si sia a conoscenza; e che forse, tra questi, vi siano altri arredi provenienti dalla chiesa di Santa Maria dei Battuti. Un filone di

³⁹ Vedi relazione ing Frezza del 1886, citata in seguito.

⁴⁰ Cfr. *Le memorie di don Flaminio Sergnano, scelte annotate e pubblicate da Luigi Alpagò Novello*, estratto da: *Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore*, annate 1929-1939.

⁴¹ Cfr. *Andrea Brustolon e la sua bottega*, a cura di A. Spiazzi e Marta Mazza, Belluno, 2009.

⁴² La provenienza da S. Maria dei Battuti non è quindi provata da documenti ma neppure contraddetta; essa rimane un'ipotesi attendibile considerato che quanto asserito da Don Flaminio Sergnano circa l'acquisto è stato confermato.

⁴³ Archivio della parrocchia di Salce, Don Giuseppe Argenta, *Notizie storiche della parrocchia di SS. Martiri Fermo e Rustico di Baldeniga e dei suoi parroci*, 1986 (fascicolo non pubblicato).

ricerca, ancora da approfondire, è quella degli schienali intagliati attualmente nel presbiterio di San Fermo, che, ad un attento esame reso possibile dal recente intervento di restauro, mostrano segni evidenti di essere di recupero, e di essere stati adattati alla nuova collocazione con modifiche e riassettaggi⁴⁴.

Per quanto riguarda l'architettura, utile a capire le vicende della chiesa dopo che è stata indemaniata, e in particolare l'evoluzione del suo stato di conservazione che evolve in un tragico e progressivo addandono fino allo stato di pre-rudere, è una "memoria" scritta da don Giovanni De Donà rettore del confinante Seminario, datata 1886, scritta su richiesta del vescovo. E' un testo che riassume otto decenni di storia, che si riporta integralmente per la sua importanza: "La Confraternita dei Battuti di Belluno soggiacque nel 1810 alla nota soppressione generale di tali istituzioni; e tutte le cose sue caddero in mano del fisco. Fra quelle cose c'era anche la chiesa, dedicata alla B.V. della consolazione, detta perciò comunemente Santa Maria dei Battuti. E il fisco divenuto padrone di quella chiesa, la tolse tosto al culto divino: ne asportò gli altari, che non so se abbia venduti come altari o come marmi o pietrami; e la affittò ad uso magazzino. Intorno il 1831 o 1832 la vendette ad alcuni cittadini bellunesi, che ne fecero dono al Seminario Gregoriano, il quale la ricevette in istato di magazzino, affittato già ad un capomastro muratore. E il Seminario non poteva farne altro, che mantenerla in tale condizione di magazzino e di affittanza: anzi intorno al 1853, combinata un'utile permuta di adiacenze, ha dovuto permettere che ne fosse demolito il coro, e chiusa l'apertura di esso con un muro alzato fino all'impostazione dell'arco. Intanto venne nel 1867 una nuova legge, che la riportò di nuovo al fisco, il quale, non trovandovi utile per le ingenti spese di restauro, di cui era bisognosa, la dimise di nuovo al Seminario. E lì intorno venne il terremoto del 1873, che ne dissestò principalmente il tetto. Il Seminario procurò allora di farlo riparare all'affittuale: ma l'affittuale era tale, che non solo non fece mai nulla, ma non ne volle neanche sgomberare se non costretto dalla forza degli atti giudiziarii. Il dissesto del tetto era frattanto cresciuto a segno, che, minacciando ruina, e quindi danno alla pubblica sicurezza, si dovette per intimazione della pubblica autorità, demolirlo. Ora non restano di quella chiesa, che le nude pareti di cinta, guaste anch'esse in alcuni luoghi per lo strappo degli altari, che v'erano infissi"⁴⁵.

In questo documento il rettore del seminario sembra quasi volersi scaricare da eventuali responsabilità per le condizioni in cui si trova l'edificio, ma tuttavia sintetizza molto efficacemente una vicenda emblematica di abbandono e di rovina, collegata al passaggio al demanio di un bene, senza che ne fosse contestualmente trovata una nuova destinazione d'uso congruente a finalità pubbliche. Ed infatti molti sono i passaggi di proprietà, dal demanio ai privati, dai privati al seminario, e ancora di nuovo al demanio, e poi al seminario, mentre permane la destinazione a magazzino, indice dello scarso valore attribuito all'edificio. Documenti dell'archivio storico del Comune permettono di capire meglio questi passaggi, confermando sostanzialmente la versione del rettore del Seminario, pur con qualche lieve discrepanza di datazione. Nel 1833 l'edificio viene concesso "in uso interinale" alla Congregazione Municipale, che, impegnata nei lavori della Casa

⁴⁴ Archivio della parrocchia di Salce, "relazione interventi di restauro arredi lignei chiesa dei SS. Fermo e Rustico loc. S. Fermo" della restauratrice M. Buttignon, a seguito di incarico della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali sulla perizia n.20 del 21.06.1993.

⁴⁵ Cfr. Archivio Vescovile, sezione A, reparto VI/C, busta 18, cartella 4.

del Comune, necessita di spazi di deposito di “mobiglia”, uso che viene protratto fino al 1836⁴⁶. A seguito di asta (1837), la chiesa con l'annesso campanile viene venduta a privati nel 1838. La consistenza dell'immobile viene precisata nell'“Istrumento di acquisto” e comprende “il così detto coro, il passattizio dalla chiesa alla sacrestia, il luogo della sacrestia, il campanile, il cortile d'ingresso alla sacrestia (...)” Per condizioni di vendita, gli acquirenti cedono il locale al Seminario, “per uso di magazzini e luoghi di servizio” precisando che “lo stesso non sarà mai ridotto ad abitazione né senza speciale concessione convertito ad altro destino che richieda l'uso del fuoco”⁴⁷. Li acquirenti si impegnano “di non fare alcuna opposizione perché segua la separazione di esso locale da quello dell'archivio notarile, mediante la demolizione dell'interposto poggiolo, quantunque compreso nei limiti della proprietà acquistata (...)”⁴⁸. Da questo documento si ricavano due importanti informazioni: la prima è che a questa data esisteva sul lato nord la sacrestia ed un piccolo passaggio coperto di collegamento tra chiesa e sacrestia, pertinenza architettonica forse successiva al 1723 poiché non viene citata nella descrizione della visita pastorale del Rota, la seconda è che a seguito di questo atto si attuò la demolizione del portico un tempo esistente a ridosso del muro meridionale della chiesa e che affacciava sul giardino quadrato della ex scuola dei Battuti: tale portico, ben visibile nella veduta prospettica del Falce⁴⁹, presentava un muro di divisione con il giardino della Scuola limitato in altezza, per permetterne l'affaccio, e forse per questo motivo è detto “poggiolo”; la sua demolizione fu richiesta per sancire la separazione delle funzioni tra chiesa ed ex scuola, eliminando un elemento di saldatura tra i due corpi di fabbrica. Già in questi anni, stando alla “memoria” del rettore del seminario, l'edificio era affittato come magazzino a un capomastro che utilizzava la ex chiesa come deposito di materiali edili, anche se non vi sono documenti in proposito. Nel 1853 ci fu uno scambio di adiacenze tra il seminario e un confinante: le pertinenze a nord (il “cortivo” di cui parlava la visita pastorale del Rota, corrispondente all'area dove sorgeva la sacrestia, il passaggio dalla chiesa alla sacrestia, ed il cortile di accesso alla sacrestia, precisati nel bando dell'asta), che precedentemente erano state acquistate dal Demanio ed erano divenute di proprietà di un tal Migliorini confinante, furono cedute al seminario e in cambio al suddetto confinante fu concesso di demolire l'abside per poter disporre del passaggio al proprio fondo. Questo scambio, all'origine della demolizione dell'abside, intuibile ma non esplicitato nel passaggio della memoria del rettore in cui si legge che il seminario, “combinata un'utile permuta di adiacenze ha dovuto permettere che ne fosse demolito il coro”, risulta più chiaro in una successiva memoria del 1888, dove si precisa: “Demolito il coro circa il 1852 o 54, per dar luogo di passaggio al sig. Migliorini possessore di fondi attigui, il quale cedette per compenso al Seminario la corte tra la chiesa e l'orto del Seminario, acquistata dal

⁴⁶ Cfr. Archivio storico del comune di Belluno, (d'ora in poi ASCBL) *Congregazioni della Regia Città di Belluno*, Economia pubblica, (ref. V), 1833, b.105, rubrica 17; ed inoltre, *ibidem, idem*, Economia pubblica, (ref. V), 1836, b. 311, rubrica 17.

⁴⁷ Tale condizione è sicuramente una misura di prevenzione incendi connessa all'uso di archivio notarile della adiacente scuola dei Battuti.

⁴⁸ Cfr. ASCBL, *Municipio di Belluno*, Polizia, (ref. XII), 1878, b. 1634. Non è chiaro cosa si intenda per “poggiolo” da demolire, il fatto che sia precisato che restino di proprietà degli acquirenti “i materiali derivabili dalla demolizione”, e che sia garantita “ la conservazione del muro verso la contrada colla porta di ingresso”, fa pensare possa trattarsi del porticato costruito lungo il lato sud della chiesa, acui si accedeva dal portale quattrocentesco sulla strada.

⁴⁹ Domenico Falce, *Pianta Prospettica della città di Belluno*, olio su tela, 1690, Belluno, Unicredito.

Demanio...⁵⁰. A seguito della demolizione dell'abside fu realizzato un muro di tamponamento in corrispondenza dell'arco trionfale: con una interessante precisazione, nella "memoria" del 1886 viene affermato che il tamponamento dell'apertura fu eseguita solo fino all'imposta dell'arco⁵¹.

Pochi anni dopo, nel 1860, stando a documenti dell'archivio storico del Comune, l'edificio risulta affittato ad un capomastro di nome Angelo Savaris, a cui viene intimato di sgomberare la piazzetta vicina di vari materiali di sua proprietà ("rottami di pietre") e di trasportarle nel "prossimo suo magazzino della chiesa ..., comminandolo in caso avverso di far asportare il materiale d'ufficio infliggendogli come al solito la multa"⁵². Si tratta di un affittuario presente da tempo, in quanto i comportamenti che gli vengono contestati sembrano reiterati e abituali.

Il 1878 è un'altra data importante per la storia e la trasformazione dell'edificio originario. Il terremoto del 1873 aveva procurato seri danni alla torre campanaria e al tetto della chiesa, anche per lo stato di degrado e di abbandono in cui versava l'edificio da anni: in particolare si erano verificati cedimenti dei mensoloni in legno di sostegno dello sporto della copertura⁵³, per cui il Comune aveva invitato il Seminario a provvedere al restauro⁵⁴. A seguito di "rapporto tecnico" di un professionista⁵⁵, fu deciso di demolire la parte superiore del campanile e lo sporto della facciata della chiesa, lavoro che dai documenti risulta effettivamente eseguito in quello stesso anno.

Ma i problemi legati al cattivo stato di conservazione continuano, in una concatenazione di causa-effetto tra degrado, provvedimenti per la sicurezza, e ulteriore degrado: proprio la rimozione dello sporto del tetto ha causato infiltrazioni ai muri e conseguenti cadute di intonaco dalla facciata: nel

⁵⁰ Cfr. Archivio Vescovile, sezione A, reparto VI/C, busta 18, cartella 4. "memoria", datata 17 luglio 1888, forse per il Vescovo, relativa alla cessione del portale gotico.

⁵¹ Il tamponamento della parte superiore fu quindi eseguita in un secondo tempo, e questo spiega la differenza di spessore del muro, grosso come quello della chiesa e in pietra, fino all'imposta dell'arco, più sottile e in mattoni in corrispondenza dell'arco.

⁵² Cfr. ASCBL, *Municipio di Belluno*, Polizia, (ref XII), 1860, b.125, rub.12.

⁵³ Cfr. ASCBL, *Municipio di Belluno*, Polizia (ref. XII), 1878, b.1634, rub.12. Si veda la lettera del 7 aprile 1874 indirizzata alla Giunta municipale: "La scorsa notte usciva dal muro, dove era infisso, e cadeva sul sottoposto marciapiede uno dei grossi modiglioni di legname sopportanti l'ala a settentrione del coperto che si protende smisuratamente sulla facciata della antica chiesa di S.M. De Battuti. In conseguenza di ciò è reso maggiormente pericoloso, di quello che dianzi lo fosse, il passaggio in quel punto per la via omonima, atteso che il suddetto versante mancando ora di appoggio, nella parte inferiore, si regge in un sol punto, e la travatura, non essendo sostenuta che dai chiodi questi facilmente possono schiantarsi e lasciar tutto cadere. Un provvedimento d'urgenza è quindi certamente necessario tanto riguardo al coperto come rispetto alla adiacente torre sulla cui sommità esiste una parte del materiale smosso ma non caduto all'istante della fortissima scossa avvenuta la mattina del 25 dicembre u.s."

⁵⁴ Cfr. Archivio Seminario Gregoriano, Faldone n.30. Lettera della Giunta Municipale all'Amministrazione del Seminario Vescovile del 13 aprile 1877: "Nei riguardi della pubblica sicurezza altamente compromessa dalla stato pericolante del coperto della chiesa di Santa Maria dei Battuti e dell'annessa torre da cui si distaccano e cadono con frequenza dei pezzi di materiale sulla sottostante via, il sottoscritto deve a termine dell'art. 104 della legge Prov. e Com. invitar codesta Onor. Amministrazione quale investita del possesso ed uso di dette fabbriche, a farvi prontamente eseguire i necessari lavori di riparazione e ristaurò".

⁵⁵ Cfr. ASCBL, *Municipio di Belluno*, Polizia, (ref.XII), 1878, b.1634, rub.12. Si veda la lettera dell'ingegnere Carlo Barcelloni Corte datata 27 marzo 1878 indirizzata alla Giunta Municipale: "La torre campanaria della ex chiesa di S. Maria dei Battuti, o per terremoto, o per sostegno manco nella parte superiore ha i muri sfasciati e cadenti, alcune parti anche cadute, con evidenti pericoli dei passanti nella pubblica strada, occorre ed anzi urge demolirla fino circa all'imposta degli archi della cella delle campane. Parimenti pericoloso e da demolirsi è lo sporto del tetto della chiesa verso la strada. Ciò in evasione all'incarico verbale avuto..."

1882 sono segnalate frequenti cadute di intonaco con pericoli per la sicurezza pubblica⁵⁶, e conseguenti inviti a provvedere⁵⁷. La stonacatura fu quindi eseguita in questi anni per motivi di sicurezza. Tale operazione cambiò radicalmente l'immagine della facciata, giunta ai nostri giorni con paramento in pietra a vista, molto diversa da quella originaria, ancora visibile nell'iconografia ottocentesca.

Nel 1885 si segnala una nuova ordinanza del Comune con richiesta al Seminario di chiudere l'accesso a chiunque, e a provvedere immediatamente "alla demolizione del residuo coperto", cui ha fatto seguito, per inadempienza, un ordine di esecuzione d'ufficio da parte del Comune⁵⁸. Tali lavori furono limitati, alla rimozione del manto di copertura in laste, e non risolutivi, poiché l'anno seguente il Comune scrive nuovamente al Seminario, inviandogli la relazione tecnica redatta dall'ing. Antonio Frezza e invitandolo "a provvedere in conformità"⁵⁹. In tale relazione il Frezza descrive accuratamente lo stato in cui si trova "l'ossatura" del tetto che risulta prossima al collasso per lo stato di marcescenza degli elementi lignei, aggravatosi dopo la rimozione del manto e l'esposizione alle intemperie. Egli, nel proporre la rimozione degli elementi lignei pericolanti, esprime preoccupazione anche per la stabilità dei muri longitudinali, indeboliti dallo strappo degli altari, e specialmente dei due timpani, segnalando la necessità di regolarizzarli nella parte sommitale e proteggerli, "qualora non si volesse venire alla determinazione di demolirli regolarmente per intero". Conclude deprecando lo stato di abbandono del fabbricato, la cui messa in sicurezza con "riparazione dei muri e lievo dell'ossatura" è comunque di un certo onere economico, e auspicandone "la vendita a qualche speculatore che da quelle rovine potrebbe forse far risorgere un'opera non interamente inutile e dannosa come al presente."⁶⁰

La storia di impoverimento e perdita delle caratteristiche originarie della chiesa ha il suo culmine con la rimozione dalla facciata del prezioso portale in pietra scolpita, all'epoca considerato l'unica testimonianza residuale dell'antica chiesa⁶¹, avvenuto nel 1892. Già cinque anni prima, nel 1887, si era attivata la Prefettura, non già per recuperare il fabbricato, definito "crollante", e quindi ormai perduto, quanto per salvare il portale. Per quest'opera promuoveva un "provvedimento sia per la conservazione del frontone, quanto per riguardi di pubblica sicurezza", e ne chiedeva il suo

⁵⁶ Cfr. Archivio del Seminario Gregoriano, Faldone n.30. Lettera del Municipio della città di Belluno all'Amministrazione del Seminario del 24 aprile 1882.

⁵⁷ Cfr. Archivio del Seminario Gregoriano, Faldone n.30. Lettera del Municipio della città di Belluno all'Amministrazione del Seminario del 10 luglio 1882: "Rimessa senza alcun effetto l'interessamento fatto a codesta On. Amministrazione con la mia nota 25 aprile scorso N. pari riguardo alla rimozione dell'inconveniente pericoloso occasionato dalla frequente caduta sulla pubblica via dell'intonaco della facciata della chiesa ... rinnovo ora un'ultima preghiera affinché quei lavori siano effettuati entro otto giorni dal ricevimento della presente, dopo che, in caso contrario, sarei mio malgrado costretto provvedere d'ufficio alla tutela della pubblica sicurezza".

⁵⁸ Cfr. Archivio del Seminario Gregoriano, Faldone n. 30. Lettere del Municipio della città di Belluno all'Amministrazione del Seminario del 23 giugno e 10 luglio 1885.

⁵⁹ Cfr. Archivio del Seminario Gregoriano, Faldone n. 30. Lettere del Municipio della città di Belluno all'Amministrazione del Seminario del 13 aprile 1886.

⁶⁰ Cfr. Archivio del Seminario Gregoriano, Faldone n. 30. lettera dell'ing. Frezza al Sindaco del 12 aprile 1886.

⁶¹ Cfr. Brentari O., Guida alpina di Belluno Feltre Primiero Agordo Zoldo, Bassano 1887. E' significativo come O. Brentari descrive sinteticamente la chiesa: "Il presso (il Seminario) è la chiesa di S. Maria dei Battuti, della quale non resta però che la porta, il cui stipite è ornato della statua di Maria che copre col suo manto alcuni devoti, ed in alto Dio Padre: opera del sec. XV."

collocamento nella chiesa di Santo Stefano⁶². La proposta non fu subito accolta, per problemi legali e autorizzativi⁶³. Ma alla fine essa raccolse unanime consenso, come documenta il verbale della commissione edilizia del Comune⁶⁴, e lo spostamento auspicato fu effettivamente eseguito in coincidenza con i lavori di restauro della chiesa di Santo Stefano. L'operazione, con le motivazioni che ne sono state alla base, rispecchia molto bene la concezione di restauro vigente all'epoca, inteso come una serie di azioni critiche, tra cui anche l'eliminazione degli elementi non armonici, finalizzate a ridurre l'architettura ad un corpo organico. La relazione del Bazzolle su tutta la vicenda è illuminante⁶⁵: tentando una sintesi, la chiesa di Santo Stefano aveva sulla facciata sud un portale ritenuto non idoneo allo stile gotico della chiesa, se pure valutato "bello" in se stesso; nell'ottica del restauro in stile, si colse l'occasione, data dalla possibilità di disporre di un portale gotico facilmente prelevabile, perché di una chiesa in rovina, per inserire un pregevole elemento che maggiormente si adattasse allo stile dell'architettura. Si ritenne anche che questa nuova collocazione avrebbe avuto la duplice funzione di garantire la conservazione del pregevole

⁶² Cfr. Archivio del Seminario Gregoriano, Faldone n. 30. Lettera della Prefettura al Seminario del 12 marzo 1887: "Il progrediente deperimento dell'antico frontone della porta del crollante fabbricato (...) esige un pronto intervento sia per la conservazione del frontone, quanto per riguardi di pubblica sicurezza. (segue chiedendo il collocamento nella chiesa di Santo Stefano).

⁶³ Cfr. Archivio Vescovile, sezione A, reparto VI/C, busta 18, cartella 4. Vi è un interessante carteggio da cui si evince che all'inizio deve essere ancora dimostrata l'esclusiva proprietà della ex chiesa, e quindi del portale, al seminario, il quale peraltro non sa se sia opportuno procedere ad una vendita o ad una cessione gratuita; in ogni caso viene richiesta l'autorizzazione alla Santa Sede.

⁶⁴ Cfr. ASCBL. *Buste speciali*, Beni comunali-diverse (1806-1913), Chiese ed altre fabbriche servienti al culto, Ref. IV, rub. 3, Verbale della commissione edilizia del 11 agosto 1892, in cui si legge: "...Veduto il progetto presentato, che fu studiato dal sig. Cav. Giorgio Pagani Cesa; la Commissione unanime delibera che sia pienamente approvato, e dichiara non poter far a meno di tributar lode al progettista, pel ruscitissimo modo col quale intende di mettere in opera nell'assieme e nei particolari la decorazione di porta in parola. Trova pure encomiabile per la armonica disposizione delle linee, colla quale ha saputo dar uno spiccato carattere dell'epoca, al fianco della Monumentale Chiesa di S. Stefano, ora nudo e disadorno. (...) Il Sig. Osvaldo Monti soggiunge che nell'apporre la propria firma non può non esprimere la sua compiacenza e soddisfazione nel veder così tradurre in atto una idea da lui propugnata sino da oltre quarant'anni, e sempre combattuta sinora o per motivi ecclesiastici o per motivi religiosi...". L'attività di O. Monti nella definizione della proposta è documentata da due suoi schizzi conservati agli atti, che prefigurano l'inserimento della porta, con due differenti soluzioni per la scala di accesso.

⁶⁵ Cfr. A. Maresio Bazzolle, *Annali di Belluno, 1892*, Belluno, biblioteca civica, M.S.787. "11 agosto, giovedì-La Commissione che intraprese il ristauo di questa chiesa di Santo Stefano seguita coraggiosa ed imperterrita nella sua opera di non soltanto ristaurare materialmente detta Chiesa, ma anche di abbellirla, e di ridurla organizzata e corrispondente alla sua primitiva architettura. Quindi tolse via gli Itari che vi erano stati appiccicati nell'interno delle navate con deturpamento della simmetria e con diminuzione dello spazio usufruibile, quindi viene sostituito con altre arcate l'archivolto dell'ingresso della Cappella della Madonna, e furono eseguiti altri miglioramenti, dei quali sarebbe troppo lungo se io ora volessi parlare. La Commissione intende di ridurre detta chiesa tutta in un corpo organico, ridurla un gioiello di architettura, e scopo ultimo è di meritargli che il Governo la dichiari monumentale. Intanto ora la Commissione ottenne la porta gotica e monumentale della ex Chiesa di Santa Maria dei Battui per sostituirla all'attuale porta della chiesa di Santo Stefano, posta sul lato a mezzodì di detta chiesa, e prospiciente sopra la piazzuola dove ne era l'antico cimitero. Questa porta, dalle erte in pietra è molto bella in se stessa è dono stato fatto da quei frati Serviti dalla famiglia scotti di Longarone della quale conserva anche impresso lo stemma, ma non armonizza coll'ordine gotico della Chiesa. Quindi viene sostituita con quella dell'ex chiesa di S. M. dei Battuti, ed essa verrà collocata in altro degno posto. Ai 2 d'agosto corrente furono levate da questa ex chiesa le antiche pietre della sua porta, ed oggi fu dato principio all'estrazione della porta che verrà sostituita all'altra."

manufatto quattrocentesco⁶⁶, come confermano vari documenti dell'archivio storico del Comune, che trattano della richiesta di spostamento.⁶⁷

Rimosso dalla facciata il portale, che forse era sempre stato d'intralcio alla funzione di magazzino cui la ex chiesa era stata destinata, si colse l'occasione per allargare e ampliare l'apertura in modo da facilitare il passaggio dei materiali ivi depositati. Furono realizzati nuovi contorni dell'apertura, stipiti e architrave, in graniglia, a imitazione della pietra, secondo una tecnica costruttiva diffusa tra ottocento e novecento.

Non sono, al momento, disponibili documenti che indichino in quali anni precisamente siano stati fatti i lavori di rifacimento della copertura, con nuove capriate come oggi si vedono, impostate ad una quota lievemente più alta dell'originaria e non più poggianti sulle quattrocentesche mensole in pietra. E' probabile che in concomitanza con detti lavori, forse di poco successivi alla rimozione del portale, si sia operato anche un generale rimaneggiamento delle murature allo scopo di consolidarle e renderle idonee a sorreggere la nuova copertura. Queste riprese murarie hanno reso non più visibili le impronte degli altari "strappati", hanno cancellato la traccia della porta tamponata un tempo esistente sul lato nord, descritta nella visita pastorale del Rota, oggi non più identificabile, hanno comportato il rifacimento in sasso degli stipiti della porta sud, un tempo costituiti da elementi in pietra scolpita, anche questi citati nella visita del Rota, ed evidentemente rimossi. Si può ipotizzare che questi lavori siano stati eseguiti a cavallo tra ottocento e novecento, poiché nel 1902 non sono più segnalati problemi alla chiesa, mentre si ripresentano ancora problemi al campanile. Dalla torre cadono frequentemente sassi, e la muratura, in corrispondenza del lato est della cella campanaria, appare disgregata e con "una incurvatura abbastanza rilevante", situazione che riaccende le preoccupazioni per l'incolumità pubblica⁶⁸. La soluzione prospettata dal Comune è la demolizione delle murature del campanile "fino all'altezza del tetto della chiesa", condivisa dal Seminario⁶⁹, e prevista dallo stesso come immediata. Essa tuttavia non fu più eseguita, per motivi non ancora individuati, forse sostituita da un intervento di consolidamento consistente nella posa dei tiranti in ferro che ancora oggi si vedono.

Completato lo spoglio delle antiche testimonianze d'arte e raggiunto uno stato di stabilità minima con il rifacimento della copertura e la ripresa delle quattro murature, la chiesa ha potuto continuare a svolgere, durante i decenni del '900, la mansione di magazzino alla quale era stata sempre

⁶⁶ Cfr. Pellegrini F., *In memoria del restauro della chiesa di S. Stefano*, Belluno, 1892 "Nell'ultimo restauro fu levata la porta della chiesa di S. Maria dei Battuti, eretta da quella Confraternita probabilmente nel principio del '400, e fu collocata ad abbellire il fianco meridionale di questa chiesa, provvedendo nel medesimo tempo alla migliore conservazione della medesima."

⁶⁷ Cfr. ASCBL, *Municipio di Belluno*, Posizione speciale chiesa di Santo Stefano, 1892, ref.IV, rub. 3/1 n.1667. In un'istanza della fabbriceria alla giunta municipale del 2 aprile 1882 si precisa che "è pensiero della fabbriceria di collocare in luogo di vecchia e disadorna porta quella bella e curiosa che adesso trovasi a S. Maria dei Battuti e che minaccia, per mancanza di cure, di perdere quei pregi che la fanno ammirata e studiata nel complesso e nei dettagli."

⁶⁸ Cfr. ASCBL, *Municipio di Belluno*, Demanio e Culto, (reff. III e IV), 1902, b.2631, ref.IV, rub.3 Lettera del Comune al Seminario del 29 luglio e relazione della sezione tecnica al sindaco del 3 agosto 1902.

⁶⁹ Cfr. ASCBL, *Municipio di Belluno*, Demanio e Culto, (reff. III e IV), 1902, b.2631, ref.IV, rub.3). Lettera del Seminario al Comune del 13 settembre 1902: "sua emin. Rev.ma M. Vescovo ha determinato di ordinare la demolizione della torre della soppressa chiesa di S.M. dei Battuti fino all'altezza del tetto della chiesa medesima: e il sottoscritto ha aperto le trattative per questo lavoro con un abile capomastro: - lavoro che verrà eseguito questo autunno. - (...)".

destinata a partire dalla soppressione napoleonica, priva di rilevanza per la vita della città. Un primo segno di inversione di tendenza, almeno sotto il profilo del riconoscimento culturale, risale addirittura al 1926, quando l'allora Ministero della Pubblica Istruzione dichiarò la ex chiesa di interesse storico artistico sulla base della legge di tutela all'epoca vigente⁷⁰. Ma una svolta importante si ha nel 1980, quando il Seminario la vendette al Comune di Belluno e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, esercitò il diritto di prelazione, acquistandola (1984)⁷¹ per un uso istituzionale connesso con il neo-istituito Archivio di Stato. Operazione importante, oltre che per il suo significato di potenziare le finalità pubbliche delle istituzioni culturali del ministero, anche per il risultato ottenuto di riunificare la ex chiesa all'edificio dell' ex scuola dei Battuti, cui apparteneva e per la quale è stata fondata, in una recuperata unitarietà dell'originario complesso architettonico.

La situazione della ex chiesa alla fine del secolo scorso

Al momento dell'acquisto da parte dello Stato mediante l'esercizio del diritto di prelazione apparve subito evidente che quanto rimaneva dell'ex chiesa, ridotta ai soli muri perimetrali, proprio per la sua caratteristica di essere soltanto un involucro, poteva avere delle grandi potenzialità in termini di funzione, e soddisfare le esigenze dell'archivio di Stato, i cui ambienti apparivano troppo sacrificati per garantirne la sopravvivenza. Le dimensioni e le caratteristiche dello spazio architettonico suggerirono subito la destinazione a sala lettura, destinazione che nel corso degli anni successivi fu meglio definita ed ampliata a sala multifunzionale per ospitare iniziative culturali di vario genere, come convegni, conferenze, concerti, mostre.

Dopo un primo modesto finanziamento del Ministero per i Beni Culturali, assegnato alla Soprintendenza⁷² che lo utilizzò per la sistemazione del campanile, di cui furono rifatti le scale e gli intonaci interni, e restaurato il paramento esterno a raso sasso, le condizioni di prolungato abbandono e degrado, a cui l'edificio era stato condannato per quasi due secoli, suggerirono di affrontare prima di tutto i problemi di carattere strutturale, per i quali fu richiesto l'intervento del Ministero Lavori pubblici, che stanziò dei fondi per i primi più urgenti lavori alla chiesa. Il Nucleo Operativo del Magistrato alle Acque provvedette con le proprie strutture tecniche alla definizione e realizzazione degli interventi, che consistettero nel rifacimento della copertura e nel consolidamento delle fondazioni del muro orientale e delle murature residue dell'abside, in sede di progetto valutate non affidabili perché impostate sull'orlo della scarpata verso l'Ardo⁷³. Eseguiti i consolidamenti con micropali e realizzata una platea di sottofondo all'interno della chiesa, la Soprintendenza fu coinvolta ancora per il proseguo dei lavori, ed eseguì alcuni interventi preliminari indispensabili a prescindere da qualunque specifico progetto di riuso⁷⁴, come la sistemazione del paramento murario interno, con i relativi intonaci, gli infissi, e la rimessa in luce di alcuni lacerti di affreschi ai lati dell'arco trionfale. Tra questi lavori l'intervento maggiormente

⁷⁰ Cfr. Archivio S.BB.AA.e P, Decreto Ministeriale di vincolo ai sensi della legge 364/1909 del 28.09.1926.

⁷¹ Cfr. Archivio S.BB.AA.e P, Decreto Ministeriale di esercizio del diritto di prelazione del 07.12.1983 e 26.07.1984.

⁷² I lavori furono eseguiti dall'arch. G. Rallo della Soprintendenza nel 1988-89.

⁷³ I lavori del Nucleo Operativo furono eseguiti negli anni 1991-93.

⁷⁴ Tali lavori furono anch'essi eseguiti dall'arch. G. Rallo della Soprintendenza nel 1990-1991.

significativo fu quello eseguito sul muro di tamponamento dell'abside, che fece seguito a un lungo e sofferto dibattito sull'opportunità o meno di ricostruire l'abside demolita; nonostante le sollecitazioni dell'allora direttore dell'archivio, prevalse la posizione della soprintendenza, riluttante ad eseguire un "falso storico", e convinta che, non rimanendo della vecchia chiesa che l'involucro con l'accesso dalla strada, la ricostruzione dell'abside sarebbe risultata insufficiente a rievocare un ambiente ecclesiale. La scelta fu invece di segnare con forza la trasformazione, connotandola con una lunga finestra verticale, quasi un taglio continuo, con un gesto progettuale coraggioso⁷⁵, aggiornato sulle esperienze dell'architettura contemporanea; visto dall'esterno, per chi arriva in città dalla parte orientale, il muro di tamponamento dell'arco trionfale, trattato a intonaco e a "raso sasso", e connotato da questo taglio, segnala il contorno dell'abside caduta, e nel contempo sottolinea la natura di tamponamento posticcio di questo muro.

Intanto partivano le prime riflessioni sul progetto, sulla base di alcuni imput della direzione dell'archivio: la sala lettura doveva essere collegata direttamente con la sede dell'archivio, doveva ospitare alcune postazioni di lavoro, nonché attrezzature per la riproduzione dei documenti, doveva poter contenere scaffalature per i libri della biblioteca dell'archivio, ed inoltre, come già detto, doveva essere più flessibile possibile, idonea ad ospitare altre funzioni di tipo culturale. Tema progettuale difficile, specie in riferimento all'esigenza di rispettare e valorizzare le testimonianze residue dell'antica chiesa che non potevano essere ulteriormente umiliate nella nuova rifunzionalizzazione.

Un primo progetto, elaborato da un professionista esterno⁷⁶, prevedeva per la chiesa un soppalco con strutture in ferro e pilastri in cemento, e un vero corpo di fabbrica in muratura di collegamento chiesa-archivio, esteso dal muro su strada fino ad inglobare l'ingresso sud della chiesa. Questa soluzione, se pure funzionalmente rispondente, non aveva alcun riferimento all'antico impianto e non pareva in grado di ridare all'insieme un certo equilibrio. La direzione della Soprintendenza decise allora di accettare la sfida e di provvedere alla progettazione con la propria struttura interna, anche per le parti di nuovo inserimento. Un secondo progetto⁷⁷, elaborato quindi all'interno dell'ufficio, riprendeva l'idea del soppalco ma ne impreziosiva l'immagine mediante l'uso della pietra: esso prevedeva un muro in pietra a vista, parallelo alla retrofacciata, di separazione tra il soppalco e la sala, e due passerelle metalliche lungo i muri longitudinali per le librerie; il muro era previsto limitato in altezza, perché fosse in relazione con l'occhio della retrofacciata, che ne costituiva il traguardo visivo.

Un ulteriore dibattito con il personale dell'archivio derivante dalla necessità di una migliore definizione delle funzioni da accogliere, strettamente connesse con l'adeguamento del corpo di fabbrica dell'archivio, che si era ipotizzato di ristrutturare, e sul quale vi erano delle incertezze, hanno rimandato di un paio d'anni ogni decisione, dando l'opportunità di riflettere sul progetto e maturare le scelte relative. Risultava infatti evidente che anche l'ultima proposta progettuale presentava delle debolezze proprio nel rapporto tra il vecchio involucro e i nuovi inserimenti.

⁷⁵ L'ideazione fu dell'arch. G. Rallo, che ebbe l'appoggio del Soprintendente G. Monti.

⁷⁶ Il progetto, contenente anche le previsioni per la prevenzione incendi e la sicurezza, è stato redatto dallo studio ing. Fascina su incarico dell'Archivio di Stato nel 1992.

⁷⁷ Il progetto è stato redatto dall'arch. P. Salvati della Soprintendenza nel 1993.

Il nuovo progetto

La riflessione sulla storia dell'edificio, e la constatazione che l'antico involucro murario aveva ormai perduto per sempre la sua caratteristica di spazio sacro ed aulico, hanno portato alla convinzione che fosse necessario ridare alla struttura una nuova aulicità e dignità, anche per una sorta di azione riparatoria da parte dello stato. Se a suo tempo l'indemaniamento della chiesa era stato all'origine della sua rovina, perché ne aveva prodotto la perdita delle principali caratteristiche architettoniche e di tutte le opere di pregio, ora la nuova acquisizione allo stato e l'unificazione dell'antico complesso architettonico, potevano, anzi dovevano, essere l'occasione per riconfigurare tutta l'architettura con nuovi inserimenti, capaci di non prevaricare quanto restava del passato, ma di valorizzarlo, conferendogli una nuova aulicità, al di là delle mere ragioni di tipo funzionale.

Per questo agli inizi degli anni 2000 l'allora Soprintendente G. Monti, dopo aver coinvolto nel dibattito tutti gli architetti dell'ufficio e raccolto i suggerimenti e le proposte di ognuno, ha elaborato lui stesso una nuova proposta progettuale. Ne è scaturita una soluzione che, se in qualche maniera ha tenuto conto delle precedenti, e dei suggerimenti pervenuti, costituisce tuttavia un segno architettonico innovativo, "forte" e coraggioso, capace di dare un nuova connotazione a tutto lo spazio, una sorta di nuova architettura dentro l'architettura, che ritrova così l'aulicità perduta. L'originario soppalco, confermato come tale, risulta definito da grandi setti verticali, nel cui spessore sono contenute pareti mobili, e da un pesante solaio ligneo alla sansovina, così da configurarsi come un volume autonomo, e non come un piano orizzontale retto da sostegni localizzati. I collegamenti con la preesistenza sono invece costituiti da una passerella in acciaio terminante in due scale, che serve anche una parete di scaffalature. Al volume aggiunto del soppalco, di forte connotazione, e realizzato con materiali spiccatamente tradizionali, ma individuato da piani dal netto taglio contemporaneo, si contrappone così una struttura di collegamento di tipo leggero, scandita dal ritmo dai telai. L'effetto perseguito con questa soluzione è una sorta di contrappunto in grado di far vibrare uno spazio ormai privo di risonanza, anche mediante la studiata distribuzione dinamica delle masse, giocata tra l'assialità del soppalco e la differente caratterizzazione delle pareti longitudinali, occupate l'una dalle grandi finestre esistenti, l'altra dagli scaffali e dai doppi montanti della passerella. L'assimetria del percorso viene bilanciata alle due estremità, dal taglio verticale centrale sul muro di tamponamento dell'abside, e dalla rigida geometria del volume contenente il soppalco, memore delle antiche cantorie e degli organi posti sulla retrofacciata.

L'impegno formale delle nuove aggiunte, caricate delle responsabilità di costituire non solo un completamento armonico di ciò che resta dell'antica struttura, ma anche un'evocazione della solennità perduta, ha obbligato tutti i soggetti a collaborare con infaticabile sinergia, senza la quale quest'opera non sarebbe stata possibile. La storia e la continua evoluzione del progetto, che ha richiesto svariati aggiustamenti e ri-messe a punto, nonché il faticoso iter realizzativo, reso difficile dall'erogazione a singhiozzo dei finanziamenti, spesso insufficienti, che hanno talvolta costretto ad inopportune sospensioni del cantiere, e a frequenti cambi di maestranze, esulano dal taglio di questo volume e meriterebbero un'esposizione a parte, che si spera di poter realizzare a breve. La disponibilità e la quantità dei materiali a disposizione, sia storico che di tipo tecnico, sono tali da

auspicare che possa essere realizzata a breve una pubblicazione monografica sul complesso architettonico che raccolga studi e memorie di quanto è stato fatto. In questa sede si ricordano brevemente gli intrecci tra le varie articolazioni della progettazione, dal progetto generale dell'arch. G. Monti, che ha potuto trovare una sua concretizzazione grazie alla disponibilità dello studio Andrich-Manera a interpretarne l'idea progettuale e a disegnare fedelmente gli esecutivi, quando necessario anche in più stesure, fornendo il supporto dei rendering per una più facile verifica delle realizzazioni, al progetto di prevenzioni incendi, reso problematico dalla presenza delle armature con libri che rendevano elevato il carico d'incendio, e risolto dal progettista, ing. Sartorello, con misure di compensazione, come un particolare sistema di rilevazione precoce a camera ad analisi dell'aria, fino al progetto dei vari impianti, elettrico, di riscaldamento, di sicurezza, per i quali si è cercato, anche nei dettagli, di evitare soluzioni invasive. La mia personale esperienza di coordinamento di tutta la progettazione, e di direzione lavori per la realizzazione, è stata impegnativa ma di grande soddisfazione, e di grande arricchimento professionale. Anche se non sono mancate le difficoltà e la necessità, presentatasi più volte, di modificare il progetto in corso d'opera, a causa di nuove scoperte, come quando si è dovuto rinunciare a realizzare l'ascensore all'interno della torre campanaria, a seguito della scoperta sotto intonaco, sulla muratura in comune tra torre e chiesa, di un arcone sul quale si impostava la parte superiore della torre, proprio nel punto in cui si era previsto di aprire la porta di uscita dell'ascensore alla quota del soppalco, oppure quando ci si è trovati costretti a spostare all'interno della chiesa la scala di accesso all'interrato, prevista precedentemente all'esterno, in adiacenza al corpo depositi, a causa del ritrovamento di strutture archeologiche di epoca medioevale meritevoli di essere conservate. In altri casi il progetto ha richiesto una ridefinizione esecutiva per un salutare ripensamento di alcune soluzioni che in fase di realizzazione sono sembrate poco adeguate, come la scala a chiocciola, che nel suo sviluppo di progetto avrebbe interferito con la vicina mensola quattrocentesca, e che è stata ridisegnata con uno sviluppo a doppio centro, o come la struttura contenente gli impianti sopra il soppalco, precedentemente pensata aerea, sospesa e retta da tiranti, e che, dimensionata per la realizzazione, è apparsa troppo invasiva, per cui ha avuto una diversa collocazione, a soffitto. Per non parlare delle difficoltà incontrate e del lungo iter burocratico per la rimozione della cabina Enel a ridosso della parete sud, pregiudiziale per la realizzazione delle strutture interrato⁷⁸, e soprattutto del particolare e difficile impegno progettuale per il corpo di collegamento, che ha richiesto una riflessione sullo spazio esterno, un tempo occupato dal porticato a ridosso della chiesa⁷⁹, e per il quale si è cercato di evitare di realizzare un vero e proprio volume che avrebbe chiuso il cannocchiale visivo verso l'Ardo, storicamente sempre aperto. Si è pensato piuttosto ad una sorta di bussola vetrata per la quale sono state esplorate

⁷⁸ La cabina era stata costruita a ridosso della chiesa negli anni '50; poiché serviva tutto il centro storico, il suo spostamento poteva avvenire solo nel raggio di circa cinquanta metri. L'Enel aveva dato la sua disponibilità purché l'operazione fosse a costo zero per quanto concerneva la struttura della cabina. Fondamentale è stata la disponibilità del Seminario a ospitare la nuova cabina, e la tenacia dell'allora direttore dell'archivio, dott. E. Tonetti, che ha richiesto e ottenuto, seguendone tutti i passaggi successivi, uno specifico finanziamento ministeriale per realizzare la nuova cabina ed acquistare la vecchia, operazione necessaria per procedere alla sua demolizione.

⁷⁹ Documentato nella veduta del Falce (cfr. nota 49) e ancora riconoscibile sulla muratura del lato sud dove sono presenti alcune mensole in pietra di appoggio dell'originaria copertuta del porticato.

varie soluzioni tecniche tese a garantire la massima trasparenza e leggerezza. La struttura interrata è stata concepita per collocare i servizi igienici ad uso della sala, che ne ha accesso diretto, ma anche ad uso dell'archivio, il cui accesso attraverso l'ascensore, ha risolto nel contempo il problema dell'accessibilità ai portatori di handicap, per i quali l'archivio non aveva potuto, e non poteva, adeguarsi. Per quanto ambiente separato dalla chiesa, e di servizio, si è cercato di mantenere anche per l'interrato, una certa qualità architettonica, attraverso un attento uso dei materiali, in coerenza con tutto il resto dell'intervento.

Questa realizzazione è stata quindi lenta e tormentata, nonostante si sia verificata in circostanze ipoteticamente ideali, come quella di un lavoro finanziato quasi tutto con denaro pubblico⁸⁰, e curato da un ufficio statale per fornire un servizio a un'altra struttura demaniale. Le difficoltà incontrate tuttavia non hanno impedito, con la collaborazione tra i vari soggetti, e l'impegno personale dei protagonisti, di realizzare una struttura funzionale e rappresentativa, di una certa qualità architettonica, a servizio di enti ed istituzioni culturali, che possa tornare a far parte della storia della città.

⁸⁰ Stante la difficile situazione dei finanziamenti statali, l'ultimo finanziamento, di completamento della struttura interrata e degli impianti, e fornitura arredi mobili, è stato erogato da Cariverona.

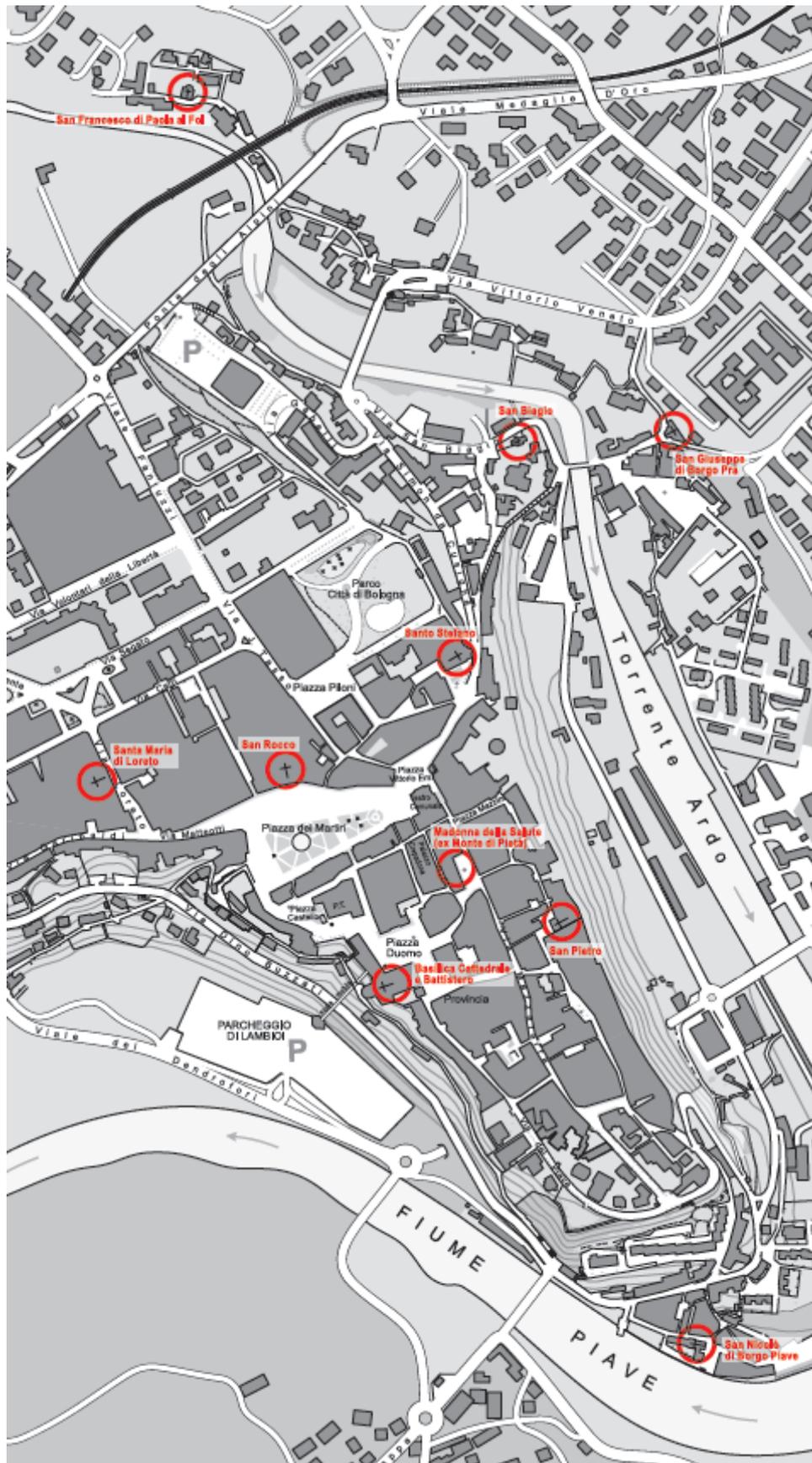
4.2 Le chiese

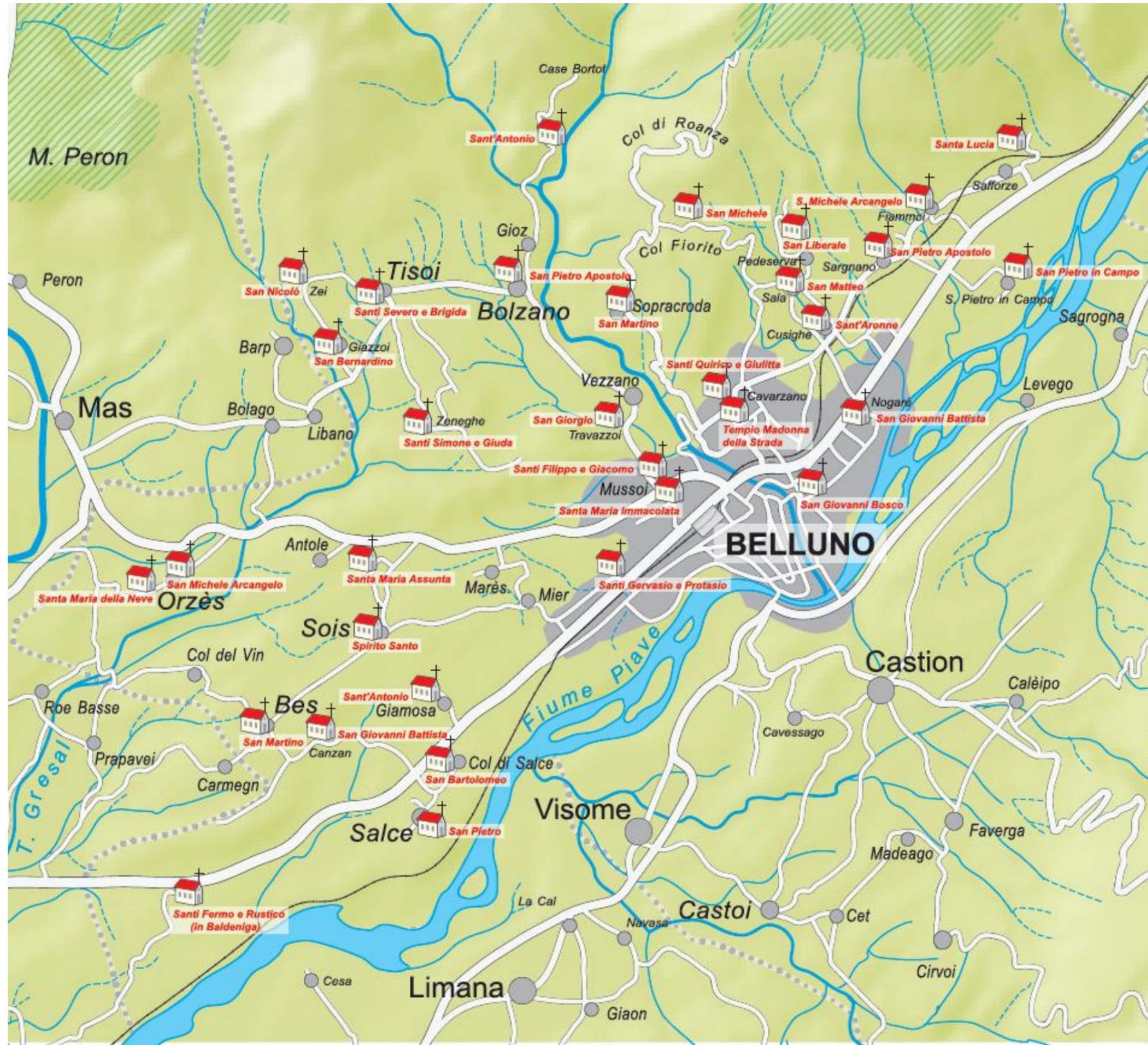
Individuazione cartografica

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 della distribuzione delle chiese nel territorio, rimandando all'allegato CD per i riferimenti cartografici alla CTR della Regione Veneto.





BELLUNO

Basilica Cattedrale

Alla prima, antichissima, chiesa principale della città fa riferimento lo storico Giorgio Piloni (1607) il quale narra che nell' anno 548 "Felice vescovo di Belluno [...] ritrovandosi [...] in Ravenna con grande dolore delli occhi, fu fatto sano con l' oglio che ardeva nel tempio del Beato Martino, in memoria del qual glorioso santo ordinò che fosse dedicato il tempio maggior della cittade a San Martino".

A questo edificio culturale paleocristiano, eretto al centro del tessuto abitativo urbano, appartengono alcuni frammenti scultorei ad intreccio vimineo risalenti ai secoli IX-X che, già usati come materiali di riempimento, vennero alla luce durante i restauri seguiti al terremoto del 1936. Murati in bella evidenza nella facciata maggiore, grazie alla sensibilità dell arch. Alberto Alpago Novello, costituiscono una documentazione di elevato significato storico in quanto attestano che la chiesa dedicata al santo patrono Martino di Tours era allora completata da una balaustra di plutei - separanti verosimilmente il presbiterio dall' aula - caratterizzata dall' articolato repertorio decorativo. Il luogo di culto, avente il coro in asse con l'oriente e l'ingresso principale ad occidente, nell' anno 1030 risulta prospiciente alla "piazza maggiore", al battistero di S. Giovanni Battista appena innalzato e ad un cimitero che nel XVI secolo verrà "levato da quel loco" valorizzando così la "bellezza del Tempio maggiore e della piazza pubblica" (G. Piloni). Nel 1191 viene documentata l'esistenza della torre campanaria nella cui cella trovano posto le campane suonate non solo per scandire il tempo della giornata con le sue implicazioni liturgico-spirituali ma anche per allertare il popolo e chiamare gli armati nei momenti di guerra.

Sicuramente l'aula era dotata di una certa capienza se risultava arredata da molti altari per alcuni dei quali abbiamo puntuale attestazione storica. Quello di san Matteo, ad esempio, fu innalzato a ridosso del 1331 a seguito della disposizione testamentaria di ser Federico degli Azzoni, nel 1334 Corrado di Rugamala beneficiò l'altare di san Biagio, la casata degli Avoscano (che lascerà la splendida, omonima, arca oggi in cripta) possedeva il giuspatronato sull'altare dell'apostolo Tommaso mentre il 10 aprile 1368 fu consacrato l'altare di santa Maria Maddalena. All' anno 1400 data la consacrazione dell' altare dell' Annunciazione; due anni dopo il notaio Nicolò da Foro predisponne i mezzi economici per costruirne uno in onore del Santissimo... Nel 1397 l'altar maggiore venne adornato da un'importante ancona dipinta dal pittore bellunese Simon da Cusighe (doc. tra il 1394 ed il 1414).

Nel 1412 una saetta si abbattè sul campanile causando gravi danni. Nel frattempo la cattedrale mostrava sempre più la sua vetustà alla quale, ormai, era necessario provvedere in modo tempestivo in considerazione dell' inarrestabile degrado, in parte dovuto anche alla mancanza di stabile residenza dei vescovi in diocesi. Comunque a ridosso di quest' epoca furono senz'altro messi in atto alcuni importanti restauri se il 14 aprile 1426 il vescovo Enrico Scarampi la consacrò solennemente.

Dal 1449 al 1461 l'impresa di rinnovamento e di risistemazione proseguì anche grazie al sempre più ampio coinvolgimento economico dei fedeli, delle confraternite, del clero, delle pubbliche

istituzioni; così tra il 1465 ed il '66 si mise mano al rifacimento dell' abside, riedificandola in forma più ampia.

Nel 1471 tale attivismo di riatto perseguito con grandi sacrifici venne bruscamente interrotto da una sciagura che, di fatto, vanificò gli sforzi già profusi con tanta determinazione. Infatti il 30 gennaio di quell' anno, accidentalmente, una torcia rimasta accesa nelle sagrestie (sorgevano pressappoco sul luogo dell'attuale campanile) coinvolse nella devastazione anche la chiesa madre della diocesi. Di fronte alla rovina il vescovo Mosè Buffarello, prima, e il vescovo Pietro Barozzi, poi, tentarono di intervenire con lavori soprattutto di riparo dettati dalla necessità immediata di rendere di nuovo funzionale il tempio. Opere favorite anche dalla presenza in città di abili maestri tagliapietra provenienti da Como che esplicavano le loro attività anche in provincia.

Un iniziale progetto di significativa entità data, invece, al 26 agosto 1490 quando il vescovo Bernardo de Rossi, con il supporto di esperti ed il concorso economico del Nobile Consiglio cittadino, pensò di "fabbricar di nuovo la Chiesa Cattedral per lungo verso mezzodi".

L'assetto del nuovo edificio di culto (terzo in ordine cronologico) sarebbe stato, dunque, fortemente innovativo in quanto si progettò di costruire il coro non più ad oriente ma ad occidente e, pertanto, veniva completamente spostato l' ingresso principale; la prospiciente piazza, quindi, ne avrebbe guadagnato in armonia ed estetica generale.

I lavori partirono con entusiasmo ma conobbero anche molti momenti di stallo a causa di carenze finanziarie, sinchè l' energico vescovo Bartolomeo Trevisan - nel 1505 - ottenne il benestare pontificio per raccogliere elemosine da destinare alla costruenda cattedrale.

Anche se si era partiti con la logica di salvare quanto possibile delle precedenti strutture, l'edificio procedeva per gradi secondo l' autorevole progetto dell' artista Tullio Lombardo, attivo a Venezia, che il 16 dicembre 1517 ebbe il compenso di quindici ducati per il "modulo [modello] dela chlesia chatedral", oltre alla rifusione delle spese incontrate durante la sua pur breve residenza a Belluno. Si sa poi che a soprintendere le opere rimase un esperto di fiducia dell' artista, un tale "Francesco Tartarelo inzegnier". Nel fervoroso cantiere lavorarono anche diversi scalpellini di comprovata valentia di alcuni dei quali conosciamo il nome e la provenienza (mistro Nicolò taiapria, Benedicto da Bergamo suo mercenario, mistro Gratiolo suo taiapria...).

A causa dell' insorgere di un 'aspra contesa di giurisdizione episcopale scoppiata tra i vescovi Casalio e Barozzi e per la costante limitazione dei mezzi economici, la grande impresa attraversò momenti di autentica stasi o di forte rallentamento anche perchè si tentava – come già accennato - di salvaguardare le preesistenti parti murarie giudicate idonee per ancorare le nuove costruzioni.

Il 3 marzo 1557 venne posta la prima pietra del nuovo coro, cioè dell' attuale, dopo un lungo periodo di consolidamento del sottostante declivio e di tutta la zona attigua.

Le enormi spese che via via si affacciavano durante l' avanzamento della struttura e il vivissimo desiderio dei fedeli e del clero di vedere finalmente il termine dell' opera spinsero il vescovo Giovanni Battista Valier a chiedere un significativo contributo al Nobile Consiglio che – di buon grado - lo concesse. Nel frattempo si cercava di usufruire di alcuni spazi dell' edificio terminato in quanto erano già stati elevati diversi altari, poi ornati da dipinti dal rilevante significato artistico.

Grazie al corale coinvolgimento delle pubbliche istituzioni, alla generosità del clero e degli abitanti si giunse quindi al 1627, quando il cospicuo contributo disposto tramite testamento dal benemerito vescovo Luigi Lollino, si terminò – almeno nella definizione generale – la facciata maggiore.

Nella nuova versione vennero salvaguardati i due finestroni gotici, l'oculo sommitale e riaperte le monofore laterali (in parte ornate da antichi vetri istoriati). Le linee architettoniche dell'interno, dalla rigorosa simmetria rinascimentale di notevole suggestione estetica, scandiscono l'articolazione volumetrica degli spazi informati da un soffuso senso di serenità che permea la severa essenzialità dell'insieme. Gli altari progressivamente innalzati erano ben dodici; dietro quello maggiore – su apposite colonne – era stata posizionata la mirevole arca sepolcrale degli Avoscano da tempo trasformata in nobile deposito delle sacre reliquie adunate nel corso dei secoli.

Anche in seguito i casati aristocratici, i cittadini abbienti e alcuni esponenti del clero continuarono ad abbellire progressivamente la chiesa madre attraverso il dono di pregevoli suppelletili liturgiche d'argento o di paramenti dalla mirevole fattura.

Un altro vescovo che legò indissolubilmente il proprio nome alla chiesa fu Mons. Gaetano Zuanelli. Egli – già agli esordi del suo mandato episcopale (1731) - fece chiudere le oscure finestre gotiche delle navate laterali sostituendole con una serie di luminosi finestroni rettangolari, posizionò inginocchiatoi tutti di identica struttura e si prodigò affinché fossero rimossi tutti i vecchi altari (erano di forme e dimensioni dissonanti) rimpiazzandoli con quelli attuali, di armoniosa e solenne concezione decorativa.

Le generose offerte ottenute ed il tangibile fervore popolare suscitato dallo Zuanelli accrebbero così il suo desiderio di dare il via ad un'opera di enorme entità, cioè la costruzione di una vera e propria torre campanaria in grado di caratterizzare davvero la cattedrale. Il prelado che probabilmente nell'anno 1730 aveva conosciuto alla corte sabauda il celebre architetto Filippo Juvarra si rivolse a quest'ultimo per avere un progetto le cui linee ricordassero – nella maestosa bellezza – il campanile del duomo di Torino. L'imponente fabbrica intrapresa (1732) richiedeva, però, denaro a gettito continuo ed il benemerito Mons. Zuanelli - con finezza di persuasione - seppe non solo coinvolgere il Consiglio cittadino e ogni ceto sociale ma anche ottenere rilevanti sovvenzioni dai suoi amici, dalla Cassa dei Procuratori di S. Marco e dello stesso Senato veneto. La sua attività fu talmente serrata che sul finire del 1735 la torre – dalla slanciata struttura – era stata elevata sino al piano delle campane dove, giocoforza, ci si dovette arrestare per la carenza dei mezzi economici. Il completamento avvenne sotto il vescovo successivo (Mons. Domenico Condulmer) nel 1743, quando a coronamento della guglia si posizionò lo sveltante angelo che la tradizione vorrebbe derivato da un disegno di Andrea Brustolon.

Frattanto, nella cattedrale, rimanevano alcuni deboli punti strutturali individuabili soprattutto nell'area del presbitero-abside per sanare i quali, nel 1797, il Capitolo era riuscito a predisporre tutto il materiale ed il denaro necessario all'intervento che poi non ebbe seguito. Quanto accantonato, infatti, fu requisito durante l'invasione francese assieme ad una considerevole quantità di antiche e preziose suppellettili d'argento, qui adunate nel corso dei secoli a testimonianza della fede e della generosità di laici e di ecclesiastici.

Per le compromesse strutture del tempio nuove minacce determinò, nel 1835, la demolizione dell'adiacente palazzo del Consiglio dei Nobili (sorgeva sul lato di settentrione della piazza) in

quanto veniva così a mancare l'indispensabile sostegno che da sempre aveva contribuito ad assicurare l'essenziale contropinta al coro del duomo e alla grande calotta inscritta nel tiburio.

Tale precaria situazione statica non potè, ovviamente, reggere alla veemenza del terremoto del 1873 durante il quale crollò la cupola trascinando nella rovina il coro e la sottostante sacrestia (attuale cripta). L'attivismo del vescovo Salvatore Bolognesi, la competenza dell'arch: Giuseppe Segusini e il reale, costante, coinvolgimento dell'intera comunità e delle varie parrocchie della diocesi determinarono la lenta, accurata, ricostruzione e il riassetto generale della cattedrale che – a lavori ultimati – venne solennemente consacrata il 10 novembre 1878. Nel 1898, nel desiderio di arricchire l'imponente catino absidale, si commissionò al pittore veneziano Antonio Ermolao Paoletti il dipinto ad encausto con la Vergine assunta in una gloria di angeli oranti.

Tra il 1903-1904 la Fabbriceria indisse un concorso per professionisti finalizzato al completamento della facciata maggiore dell'edificio ma, a giudizio della commissione giuridicatrice, nessuno dei disegni proposti collimava con le linee e lo stile del duomo. Così ogni cosa rimase come si trovava e tutto restò incompiuto come oggi vediamo.

Accurati interventi di restauro e di risistemazione della cupola e della cripta risalgono al 1939 (arch. Alberto Alpago Novello): si resero necessari a causa del terremoto di due anni prima che aveva inferto non pochi danni alle strutture.

La chiesa madre, il suo campanile e i suoi raffinati arredi sino ai nostri giorni hanno comunque continuato ad essere privilegiato oggetto di molteplici e scientifiche attenzioni conservative.

Il tempio, monumento insigne tanto da rappresentare un capitolo fondamentale della storia dell'arte bellunese, venne elevato alla dignità di basilica minore con *motu proprio* del pontefice Giovanni Paolo II (18 giugno 1980) che così intese rendere il massimo onore a questo nobile simbolo della Fede.



EMERGENZE ARTISTICHE

Episodi significativi della storia cittadina e religiosa si possono considerare ad apprezzare attraverso i copiosi stemmi, lapidi e bassorilievi murati nelle facciate esterne. In questo senso particolarmente ricca di manufatti è la parete settentrionale – prospiciente la piazza – che presenta una raccolta di stemmi episcopali (secc. XV–XX) senz'altro significativa dal punto di vista araldico e artistico. A sinistra dell'ingresso minore, sempre in questo lato dell'edificio, va notata una lapide con iscrizione latina dedicata a Marco Aurelio che nel primitivo luogo di culto cristiano venne riutilizzata come mensa d' altare al centro della quale si ricavò il sepolcreto per la deposizione

delle sante reliquie. Sopra la porta il grande tondo scultoreo con il radioso monogramma di Cristo, inscritto in una cornice a motivi vegetali di vaga suggestione robbiesca, ci richiama alla suadente e incisiva predicazione di san Bernardino da Siena che nel settembre 1423 – stando in piedi sulla vera poligonale del pozzo ancora esistente nei pressi della chiesa – sollecitò i bellunesi a mettere fine alle lotte di fazione che avevano diviso la città, auspicando l' esposizione di detto simbolo cristologico sopra ad ogni ingresso ad indicare la volontà di concordia di ogni abitante.

La facciata maggiore oltre ai frammenti di plutei e di pilastri assegnabili ai sec. IX-X, ai quali si è già dedicato un cenno, presenta tre portali lapidei di monumentale impianto: quello maggiore, cimato dalla lapide commemorativa e dallo stemma del vescovo Luigi Lollino, venne eretto in assolvimento delle sue disposizioni testamentarie nel 1628 mentre i minori (1684), ugualmente sovrastati da stemmi, sono frutto della generosa attenzione del vescovo Giulio Berlendis che governò la diocesi di Belluno dal 1653 al 1693.

Nella severa facciata, di rigorosa essenzialità lineare, subito si notano le tre moderne porte di bronzo inaugurate il 12 giugno 1983 in onore di Giovanni Paolo I. Realizzate su progetto del romano Angelo Canevari, hanno come nota contraddistintiva il moderno utilizzo dei simboli cristiani (noti alla liturgia e alla catechesi fin dall'antichità), in armoniosa sintonia con la ricerca di una forma comunicativa declinata attraverso la gestione di un essenziale repertorio figurativo o pseudo figurativo. Il "testo" della porta centrale è riservato alla vicenda storica e spirituale di papa Luciani, mentre quelli degli ingressi laterali intendono ricordare i noti discorsi del mercoledì tenuti dal pontefice con argomento incentrato sull' umiltà, fede, speranza, carità.

Entrando nella cattedrale e soffermandosi in fondo alla navata principale si è avvertiti dalla nobile sobrietà dell' insieme, determinato soprattutto dalla rigorosa e nitida gestione rinascimentale dei grandi spazi e dei volumi.

Gli altari minori settecenteschi, tutti di identiche dimensioni e di monumentale impianto compositivo secondo il dettato del vescovo Gaetano Zuanelli, conferiscono alla cattedrale un tono di sommessa ricchezza e ricercatezza dovute all' uso di diverse qualità di marmi sereziati, ai paliotti illeggiadriti da eleganti sculture decorative, alle slanciate colonne sorreggenti timpani spezzati popolati da angeli o da figure allegoriche. Le due statue lapidee di santi che affiancano ogni altare ricordano le antiche intitolazioni dei medesimi. Dette sculture, dal gradevole impatto comunicativo, sono state giustamente attribuite al vicentino Giuseppe Sordina (1682-1758), ad eccezione di quelle degli apostoli Giovanni, Luca, Marco e Matteo che spettano invece allo zoldano Valentino Panciera Besarel (attorno al 1857).

Sul *primo altare* minore a destra è esposta la pala di Andrea Meldolla, detto lo Schiavone, (sesto decennio del sec. XVI) che venne qui traslata dalla chiesa cittadina di S. Pietro nel 1855, a cura del Municipio di Belluno per impetrare l' intercessione di san Bernardino da Siena durante l'epidemia di colera che terrorizzava la città. Al centro del testo figurativo il taumaturgo toscano propone alla venerazione dei fedeli il celeberrimo simbolo – trasparente allusione alla pace da Cristo portata ad ogni uomo – e nel contempo invita a disdegnare gli onori terreni qui metaforicamente rappresentati dalle tre mitrie deposte ai suoi piedi (alludono ai vescovati di Siena, Ferrara, Urbino da lui umilmente rifiutati). Ai suoi lati San Girolamo dal manto purpureo si batte il petto con una pietra in segno di mortificazione e san Giovanni Battista regge la canna crucisignata.

La composizione, inserita in un *trompe-l'oeil* architettonico monocromo di gusto classico, emerge nettamente dal fondale neutro tramite il sonoro commento della colante materia cromatica di tradizione veneziana, condotta da una pennellata disinvolta e sfrangiata. La tela attesta la personalissima adesione dello Schiavone all' aristocratica arte del Parmigianino nelle immagini suggestivamente allungate secondo un disegno di squisita pregevolezza formale. Sull'acrotorio dell'altare campeggiano le statue allegoriche della Temperanza (nell'atto di travasare - temperare – l'acqua da una brocca all'altra) e della Fortezza rappresentata mentre regge una colonna.

La pala del *secondo altare* venne commissionata a Cesare Vecellio (1585) dal Consiglio dei Nobili affinché la città fosse preservata dalla peste che dilagava nelle campagne. Il dipinto votivo, firmato e datato, ci coinvolge per il sottile intendimento mimetico esplicitato dall'atteggiamento umile e confidente con il quale il podestà Giovanni Loredan raccomanda Belluno all' intercessione di san Sebastiano legato alla colonna, del papa Fabiano e della Vergine, quest' ultima recumbente quasi a voler indicare l' accoglimento di tanta accorata impetrazione. L' armoniosa scansione spaziale è determinata dallo squarcio vedutistico del fondale con il palazzo dei Rettori calato in un contesto quasi pregno di lievi umori atmosferici.

L'opera vecelliana, di colto registro linguistico non esente da richiami veronesiani, brilla per la fragrante cromia principalmente esplicitata nei bagliori preziosi del piviale dorato del santo pontefice o nel pomposo robbone di velluto rosso del Loredan, ritratto con perizia introspettiva. La tavolozza acquisisce, inoltre, una particolare forza in virtù della luce inquieta che investe, ad esempio, il corpo scultoreo del martire Sebastiano e appena indugia, misteriosa, sul volto barbuto del crocifero affiorante dietro alla colonna (è l'autoritratto del pittore?). La tela, per la tenuta stilistica e per la smagliante interpretazione, viene annoverata tra i più alti raggiungimenti di Cesare.

Il *terzo altare*, cimato da tre leggiadri angeli lignei commissionati a Valentino Panciera Besarel (1854), reca la pala datata (1571) e firmata da Jacopo da Ponte detto il Bassano. Visualizza il passaggio culminante e atroce dell'edificante testimonianza cristiana del diacono Lorenzo, martirizzato nel 258 per ordine dell'imporatore Vespasiano. La partitura figurativa – meditata su analogo soggetto di Tiziano – si snoda in un profondo spazio prospettico in diagonale attraverso la calibratissima scansione delle architetture e dei gruppi umani nei quali i ricordi di Tintoretto, dottamente rielaborati, concorrono alla realizzazione di una pittura di impatto davvero monumentale. Effetto accresciuto dalla spavalda resa della gestione luministica che pone la produzione bassanesca di questo periodo su di un piano di ricerca intellettuale, allontanandola dalla precedente poetica naturalista. Affiancano l'altare le statue lignee degli evangelisti Giovanni e Luca (Valentino Panciera Besarel, 1855).



Il *quarto altare*, detto "della Pietà", è impreziosito dalla pala con la Deposizione dalla croce commissionata a Palma il Giovane da Bartolomeo e Francesco Miari negli anni finali del Cinquecento. La tela, firmata "Jacobus Palma" sul bordo del sarcofago, dipinta da un protagonista della pittura veneziana degli ultimi anni del XVI secolo, eseguita con sobrie risorse pittoriche esercita un'intensa carica emotiva tramite il vibrante commento della luce che calamita l'attenzione dell'osservatore. Lo specifico tema – nel quale Palma fu maestro – era molto caro alla sensibilità religiosa ed artistica posttridentina che prediligeva i dolorosi episodi evangelici in quanto si ritenevano più idonei alla quotidiana meditazione e didatticamente più efficaci nel sollecitare la compunzione. I tre angeli cimieri, di fascinosa enfasi tardobarocca, si evidenziano come manufatti di qualità usciti dalla valente bottega di Andrea Brustolon (un'ipotetica datazione sembra individuabile tra il 1722 ed il 1729).



Il *quinto altare* minore, cioè quello a capo della navata, è intervallato dai precedenti tramite una nicchia affiancata da due spalliere splendidamente intagliate e scolpite (1622) con il blasone del casato Miari. Il grande ricettacolo, eseguito su disegno del pittore neoclassico Giovanni De Min e su progetto dell'architetto Segusini (1840) in pietra rossa di Castellavazzo, alloggia il busto marmoreo di Gregorio XVI, il primo pontefice bellunese (scultore: Giuseppe Fabris). Il citato altare, dedicato al Santissimo Sacramento, è caratterizzato dall'imponente tabernacolo dalla struttura "a tempio"; mirevole realizzazione in marmi policromi e decori dorati di Giovanni De Grassi (1673). In alto, rispettivamente lungo le due navate, sono appese dodici tele settecentesche raffiguranti gli Apostoli. Quelle con i santi Giovanni, Taddeo, Andrea, Giacomo maggiore, Bartolomeo e Matteo – dalla brillante materia cromatica di gusto veneziano e dall'entroterra culturale sensibile all'arte del Guardi – spettano a Flaminio Grappinelli mentre le rimanenti ad Antonio Gabrieli, modesto artefice bellunese.

Gli stalli che costituiscono l'elegante arredo ligneo del presbiterio (secc. XVIII e XIX), eseguiti secondo un armonioso progetto di signorile eleganza decorativa, recano sulle spalliere una sequenza di stemmi appartenenti ai vescovi di nascita bellunese, ai decani del Capitolo e ad alcuni

canonici. Attraverso tali insegne araldiche, finemente scolpite, sono rievocati secoli di storia religiosa e politica di Belluno.

Sulla parete di destra del presbiterio è appesa una grande pala, già nella chiesa del cittadino Collegio dei Gesuiti, raffigurante i martiri giapponesi del celebre Ordine che si deve al veneziano Nicolò Bambini (terzo decennio del XVIII secolo). Di identica provenienza risulta la vicina tela visualizzante la Vergine con il Bimbo venerati dai santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka. Opera di Gaspare Diziani che si evidenzia per l'irrequietezza rococò della pennellata e per la ricchezza cromatica.

Nell'abside un grande quadro di Gregorio Lazzarini (tardo Seicento) illustra un miracolo di san Domenico. L'*altar maggiore* – centro in cui convergono tutte le direttrici prospettiche del tempio e l'attenzione del visitatore – risplende per il dossale marmoreo di spettacolare impianto pseudo architettonico, eseguito dalla reputata bottega degli Arnosti da Ceneda nell'anno 1668. Il tema su cui si impernia il testo figurativo della pala è san Martino, mentre la soprastante incoronazione di Maria e gli stessi santi Francesco e Biagio (a sinistra) costituiscono una sorta di "completamento". San Martino, patrono della città e titolare della chiesa cattedrale che sin dall'anno 547 è sempre stata a lui dedicata, rifugge nell'imponenza solenne e nella scintillante cromia del prezioso piviale, rappresentato con impareggiabile ricercatezza di dettaglio. La sontuosa pala (1672) venne commissionata al veneziano Pietro Muttoni (detto "Vecchia") dal benemerito canonico Amico Fulcis il quale si addossò anche l'onere di tutto l'altare. Quest'ultimo, secondo un consolidato schema iconografico, compare in primo piano ritratto con fine penetrazione psicologica e penetrante carica emotiva.

Sopra l'altare, nel grande catino absidale, trionfa l'immagine dell'Assunta venerata dagli angeli, dipinta da Antonio Ermolao Paoletti nel 1898.

Sulla parete absidale di sinistra l'Adorazione dei Magi del seicentesco Giuseppe Heintz "il Giovane" ci proietta in una dimensione fantastica in cui, attorno alla sacra Famiglia, ruota un fulgente corteo regale che si perde – con i candidi destrieri e i dromedari – nel lontano fondale dove la realtà e il sogno si confondono.

Lungo la parete sinistra del presbiterio si allineano due tele di identica dimensione, forse provenienti dalla soppressa chiesa cittadina del Collegio dei Gesuiti. La Madonna del Rosario attorniata da santi (1794) spetta al bellunese Lodovico Sergnano mentre la Predicazione di san Francesco Saverio è del conterraneo seicentesco Giovanni Fossa.

Il *settimo altare* - a capo della navata di sinistra - risale al 1585 e porta il titolo della Sacra Spina. Infatti, dai primi decenni del Settecento, nel suo tabernacolo era racchiusa in una preziosa custodia l'insigne reliquia della corona di Cristo donata dal vescovo Mosè Buffarello nel 1471. Al centro del dossale di gusto lombardesco (autori sono i fratelli Mattei, valenti lapicidi) campeggia la scultura policromata del Crocifisso ai cui piedi sono consuetamente posizionate quelle dell'Addolorata e di san Giovanni evangelista. Il gruppo scultoreo dalla carica marcatamente espressionista – che la letteratura locale tradizionalmente assegna al bellunese Cristoforo de Foro, autore di incerta biografia – va cronologicamente collocato attorno al primo decennio del sec. XVI.

L'ottavo altare, affiancato dalle statue lignee degli evangelisti Marco e Matteo (Valentino Panciera Besarel, 1855), reca la pala con la Conversione di san Paolo di Gaspare Diziani (tra il 1731 ed il

'36). Opera dalla scenografica concezione narrativa, animata da un lume artificioso che accresce il senso declamatorio già insito nella gestualità del santo disteso a terra.

Il *nono altare*, adornato dalle statue lapidee della Maddalena e di santa Cecilia (patrona della musica), è intitolato a san Carlo Borromeo. Il celebre cardinale milanese viene infatti compuntamente rappresentato, con le mani incrociate sul petto, nella pala di Gaspare Diziani. Gli altri personaggi effigiati sono identificabili nei santi: Francesco di Sales (inginocchiato di fronte a Carlo), alle sue spalle Luigi Gonzaga e di fronte il martire Valentino. La tela, collocabile nel periodo giovanile dell'artista, brilla nell'accensione cromatica delle vesti dei taumaturghi e spinge l'attenzione dell'osservatore verso la parte alta in cui la gloria angelica è visualizzata da una materia pittorica risplendentemente monocroma; abile artificio atto a potenziare al massimo la suggestione mistica che pervade l'opera.

Nell'alzata del *decimo altare*, dedicato a sant'Anna, si ammira un dipinto di Egidio Dall'Oglio (1735) il cui nome – assieme a quello del nobile committente Pietro Sacello e del vescovo Gaetano Zuanelli – è vergato nelle pagine del libro che san Giuseppe tiene in mano. Il pittore, allievo del Piazzetta, attraverso un felicissimo impianto narrativo, l'orchestrazione del colore intriso di luce solare e un'affabile figurazione ricca di accenti umani, propone alla devozione dei fedeli la Sacra Famiglia alla quale si uniscono anche i nonni materni di Gesù (Gioacchino ed Anna, disposti all'estrema destra).

L'*undicesimo altare*, intitolato alla Madonna delle Grazie, reca un piccolo quadro di Gaspare Diziani raffigurante la Vergine reggente il Bimbo; prezioso lavoro compiuto dal maestro attorno al terzo decennio del Settecento. L'inconsueta pala – in cui è inserita la tela dizianesca – è frutto dell'assemblamento settecentesco (riforma degli altari voluta da Mons. Zuanelli) di una parte dell'antico altare della sacra Spina (sec. XVI) che si individua nello scomparto inferiore caratterizzato da due nicchie alloggianti altrettante statue marmoree. L'una ripropone le ideali sembianze del benedicente san Lucano vescovo e l'altra quelle del cavaliere e martire Gioatà (venerato patrono minore della città di Belluno). Le sculture, di accattivante fattura, sono state recentemente riferite al cinquecentesco veneziano Lorenzo Bregno con interventi della sua bottega.

Uscendo dalla porta che immette nel vestibolo della sacrestia, una scalinata di pietra conduce al pianerottolo inferiore sul quale si apre la Sala del Capitolo dei Canonici. L'ambiente, di ridotte dimensioni, conserva alcuni ritratti tra i quali – per qualità della tessitura cromatica e finezza di esiti celebrativi – si evidenziano quelli del pontefice Gregorio XVI (dipinto dallo zoldano Michele Angelo Zammatteo nel 1844) e di Mons. Giuseppe Zuppani (eseguito da Pietro Paoletti nel 1843).

Scendendo tutte le rimanenti scale si accede alla *cripta*. L'unico altare, manufatto di alta valenza storico-artistica, è stato costruito dopo il terremoto del 1873 con quanto rimaneva dell'arca degli Avoscano utilizzata come deposito delle sacre reliquie (ubicata dietro l'altar maggiore) e rovinosamente coinvolta dal sisma nel crollo del pavimento presbiteriale.



Il paliotto presenta al centro un mirevole bassorilievo marmoreo con la Vergine assisa recante il Bambino sulle ginocchia, a lei legato da un atteggiamento di dolce confidenza. Della stessa cifra stilistica sono anche le statue degli stipiti con la Vergine annunciata e il raffinato angelo. I quattro personaggi che, tra le due splendide lastre di porfido includono il gruppo figurativo centrale, raffigurano san Pietro reggente le chiavi sotto al quale è inginocchiato Guadagnino Avoscano e il figlio Giacomo che viene ritratto sotto san Paolo recante la spada. Queste ultime sculture risalenti al terzo-quarto decennio del XIV secolo fanno parte dell'arca originaria mentre gli altri manufatti – assegnabili al primo quarto del XV secolo – sono da considerarsi aggiunte posteriori di elevato registro stilistico.

La pala, proveniente dalla distrutta chiesa di San Martino (1873), è composta dal polittico con gli episodi salienti della vita del medesimo taumaturgo al quale, attorno al 1560-1570, è stata aggiunta la predella con le "Storie di san Giovanni Battista" e la cimasa con l'Eterno Padre. Tali integrazioni si debbono al pittore bellunese Nicolò de Stefani. Il polittico, la cui ipotetica datazione si colloca tra l'ottavo e il nono decennio del XV secolo, appare di vivace e coinvolgente abilità di visualizzazione non priva di un'originale verve linguistica che rinvia a suggestioni e rielaborazioni tipiche di una cultura veneta di periferia, non per questo priva di un'intrinseca dignità formale.

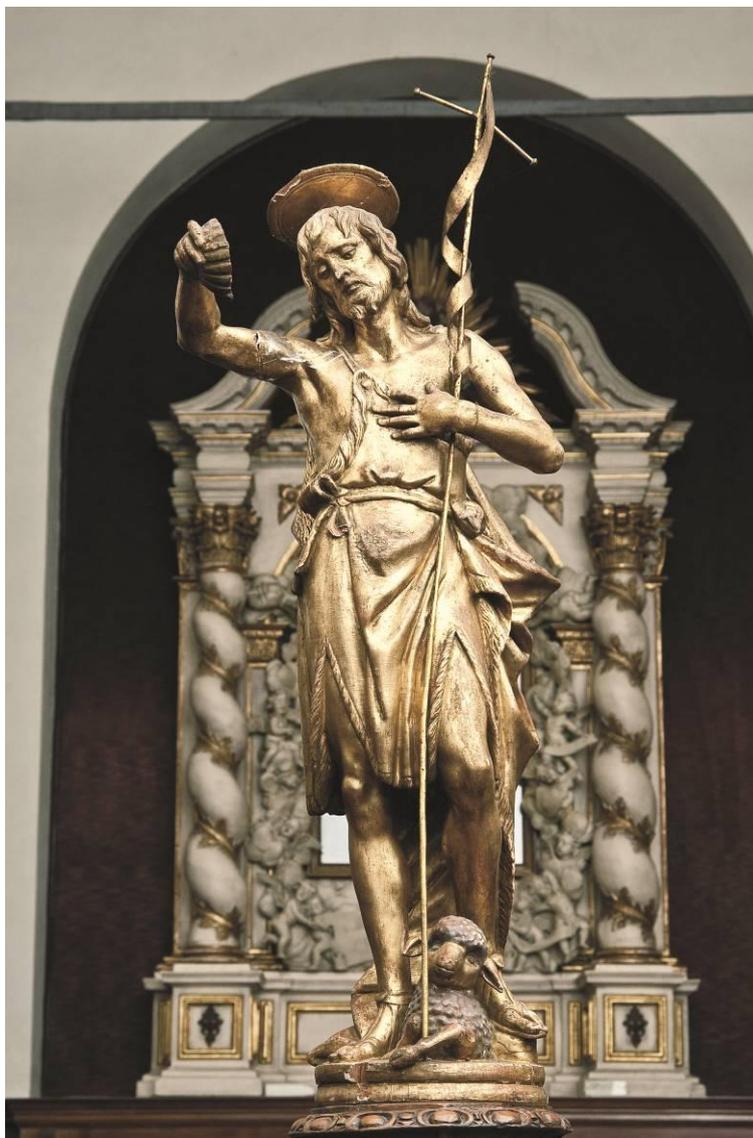
Alle pareti della cripta sono esposti alcuni ritratti di vescovi (secc. XVII-XVIII) e, sulla parete destra dell'altare, si segnala uno scudo episcopale di legno scolpito e policromato. L'opera, di squisita vaghezza di modellato e di briosa felicità inventiva, spetta all'artista Andrea Brustolon nel cui catalogo compare con la datazione antecedente al 1730.

NEI DINTORNI

Di fronte alla basilica cattedrale e al maestoso campanile dello Juarra sorge il **Battistero**, conosciuto anche come Santa Maria delle Grazie e precedentemente San Martino al Fonte. La chiesuola esisteva già nel sec. XIII ma venne riedificata a seguito del terremoto del 1511 e consacrata nel 1578 con il titolo dei Santi Martino e Giovanni. Infatti aveva ereditato la funzione di

battistero in quanto, nel 1555, era stata abbattuta la chiesa di San Giovanni Battista che da sempre assolveva a detto specifico scopo liturgico.

Il centro dell'aula è occupato dalla grande conca lustrale di marmo brecciato, sormontata da copertura lignea sul cui perno poligonale sporgono le testine scolpite degli Apostoli; raffigurazioni di garbata fattura e vigore plastico eseguite dallo scultore zoldano tardottocentesco Angelo Majer. Sul basamento rifulge la statua dorata del Battista, opera giovanile di Andrea Brustolon (1704).



La tavola ornante l'unico altare, databile all'ultimo decennio del Trecento, propone il tema iconografico della Madonna dell'Umiltà raffigurata tra i santi Pietro e Giovanni Battista. La precisa denominazione tematica deriva dal fatto che la Vergine non siede sul regale trono ma appare modestamente assisa su di un prato dov'è venerata da un piccolo devoto (committente). Il dipinto, dallo schema derivato da prototipi lagunari, svela un entroterra culturale sensibile ai modi divulgativi fioriti attorno alla produzione di Tomaso da Modena.

Poco distante, sotto ai portici del Mercato, è possibile accedere all'umbratile chiesina della *Madonna della Salute*, annessa all'antico Monte di Pietà (sec. XVI). Sull'unico altare minore è

ammirabile un saggio dell'arte di Andrea Brustolon che consta della pala scolpita e dorata – con al centro una piccola tela del seicentesco Francesco Frigimelica il Vecchio – illeggiadrita da vispi puttini e angioletti policromati abbinati ad una trama di rigogliosi motivi vegetomorfi nei quali si evidenziano i simbolici mazzi di fiori (alludenti alle virtù di Maria). Anche i coevi angeli e putti della cimasa (1714) spettano all'illustre artista; opere di luminosa invenzione e di elevata cifra stilistica attestanti il momento di transizione tra gusto barocco e rocaille.

Alcune tele a soggetto cristologico, di differente qualità ed epoca (secc. XVII-XVIII), decorano le pareti dell'aula.

Chiesa di San Pietro



Secondo la documentazione costituita dalla lapide murata sopra la porta che immette nella sagrestia, il più antico luogo di culto dedicato al Principe degli Apostoli era stato edificato nel 1326. L'attuale chiesa a navata unica, concepita secondo un tipo di sensibilità ancora barocca, venne eseguita su di un progetto tradizionalmente assegnato al frate minore Lodovico Pagani (1750). Rilevanti interventi tesi a ridare decoro al tempio risalgono al 1846 ad opera del canonico Matteo Miari il quale, tra l'altro, molto si adoperò per tornare a conferire importanza culturale all'edificio che anche negli anni recenti è stato oggetto di scientifici restauri e migliorie.

EMERGENZE ARTISTICHE

Se l'esterno si presenta in modo assai dimesso, l'interno costituisce davvero una piacevole sorpresa sia per l'ampiezza degli spazi sapientemente calibrati sia per l'eleganza lineare. Ma la chiesa di San Pietro è soprattutto un ricco scrigno di tesori d'arte che vanno apprezzati, gustati, attraverso l'ammirazione attenta e paziente. Sopra l'ingresso – in controfacciata – e nel presbiterio sono esposte quattro tele di Andrea Meldolla detto lo Schiavone (databili al sesto decennio del sec. XVI) che originariamente costituivano le portelle interne ed esterne dell'organo. Quelle sopra la porta raffigurano l'*Annunciazione* mentre le altre due gli *apostoli Pietro e Paolo*. Opere di sofisticato linguaggio formale, di splendente tessitura cromatica e di elevato entroterra culturale che attingono agli aristocratici prototipi della pittura emiliana del Parmigianino. A tali suggestioni l'artista unisce forti richiami della scuola tipicamente veneta con l'impiego di una tavolozza delle palpitanti accensioni.



Il primo altare minore di destra, dalla ricercata fattura e di gusto rococò, è dedicato all'Immacolata. Se il simulacro di quest'ultima risulta poco significativo sul piano artistico non così si possono valutare le due statue lignee biaccate, disposte specularmente ai lati della mensa. Raffiguranti i santi Giuseppe ed Anna, risalgono al 1904 e datano alla tarda attività dello scultore zoldano Angelo Majer. Particolarmente il volto della santa merita l'attenzione del visitatore in quanto vi potrà cogliere la sensibile finezza dei tratti di toccante delicatezza umana.

La nicchia del coevo altare di fronte alloggia la statua vestita settecentesca di sant'Antonio da Padova, già assegnata ad Andrea Brustolon ma che più opportunamente va annoverata tra i prodotti della sua bottega (attorno al terzo decennio del sec. XVIII). Ai lati della mensa le statue dei santi Francesco e Antonio abate, sempre del Majer e aventi la stessa precedente cronologia.

I seguenti altari minori, disegnati nel 1833 da Antonio Bosa, recano due celebri pale del Brustolon. In legno di cirmolo biaccato, originariamente erano nella chiesa cittadina dei Gesuiti e da qui vennero spostate a seguito della nota soppressione napoleonica (1806). Quella di destra visualizza il tema della Crocifissione (1729) che, con partecipata compassione, proietta il visitatore nel serrato dramma umano e spirituale coinvolgente la dolorosa Madre, san Giovanni evangelista

e le pie donne assiegate ai piedi del Crocifisso, attorniato da uno stuolo di mesti angioletti. Lo splendido Cristo, dalla tesa anatomia alla quale la luce conferisce un ineguagliato effetto pittorico, costituisce il fulcro e la nota dominante della pala attorno a cui ruotano le altre immagini di non minore efficacia comunicativa.

La pala di sinistra, terminata nel 1727, speculare *pendant* con la precedente, illustra la morte del santo missionario gesuita Francesco Saverio e venne commissionata all'artista da Andrea Miari, membro di uno tra i più ragguardevoli casati cittadini. Il Brustolon, tramite l'abile impiego degli schemi diagonali di costruzione e con in mente qualche suggestivo ricordo della pittura di Luca Giordano, realizza la scena in cui il santo giace in primo piano all'interno di una capanna improvvisata. Nel fondale, sopra allo stemma Miari, i piccoli figli del committente sono gioiosamente legati in un tenero abbraccio; ritrattini di estrema eleganza e di coinvolgente sensibilità nella magistrale resa del dettaglio. Nel registro superiore san Giuseppe, inginocchiato su di un banco di nubi, costituisce il collegamento dialettico con la parte sommitale dell'opera in cui la Vergine ed il Bimbo – di radiosa bellezza – sono circumfusi di gloria, resa maggiormente festosa dai numerosi angioletti che popolano il cielo solcato da turgide nubi.

Sull'altare maggiore – la cui pala è costituita da una foto di quella riccesa oggi nella vicina cappella Fulcis – spicca il baldacchino ligneo policromato, sorretto da angeli, terminato nel 1840. I due angeli di coronamento sono autografi brustoloniani mentre i restanti spettano documentatamente all'ottocentesco scultore zoldano Giovanni Battista Besarel, padre del ben più noto Valentino. Il copricielo, di aulica concezione, si configura sicuramente tra i più maestosi e rappresentativi presenti nelle chiese della provincia bellunese.

Dall'aula della chiesa è poi possibile entrare nell'attigua cappella realizzata dal munifico Pietro Fulcis nell'anno 1709. Rispettivamente ai lati, in cornici di stucco, sono contenuti due affreschi di Sebastiano Ricci a tema neotestamentario: *La chiamata di san Pietro* e *La decollazione del Battista*. Al medesimo artista appartiene la pala dipinta – esposta sull'unico altare – con la *Vergine reggente il Bimbo in trono tra i santi Giovanni Battista e Pietro*.



Tali opere di purissima accensione coloristica e di grande duttilità disegnativa, da annoverare tra i prodotti più alti del rococò internazionale costituiscono una sorta di metafora encomiastica del nobile e ricchissimo committente. Infatti i protagonisti sono il santo onomastico e Giovanni Battista, il celebre patrono del Sovrano Ordine dei Cavalieri di Malta tra i quali, nel 1702, era stato accolto lo stesso Fulcis.

In una nicchia, ricavata nella parte alta della parete di sinistra, è riposta la statua lignea policromata di san Francesco d'Assisi; scultura convincentemente assegnata al settecentesco Giovanni Battista Alchini.

L'arredo della cappella è completato da un'elaborata custodia eucaristica (in seguito adoperata per riporvi l'insigne reliquia della santa Croce) che, nel fantastico modellato, si riconnette agli stilemi della bottega brustoloniana.

NEI DINTORNI

Proseguendo per via S. Maria dei Battuti, oltrepassata Porta Rugo, a poca distanza è raggiungibile *Borgo Piave* la cui piazzetta – prossima al letto del fiume Piave – si estende di fronte alla piccola chiesa.

Stando alle informazioni fornite dalla letteratura storica locale il primitivo edificio, sicuramente di modeste dimensioni, sarebbe stato innalzato nel 1361 per iniziativa di un certo Nicolò Cursore. Nel 1547, divenuto insufficiente ad accogliere l'aumentata popolazione del borgo, venne parzialmente ampliato. Nuovi interventi e raggiungimenti si resero poi indispensabili nel 1747. L'attuale fisionomia architettonica del luogo di culto – curata nelle linee principali e nei dettagli – risale al 1861. All'epoca si presentava, infatti, talmente malandata da essere quasi fatiscente e fu possibile salvarla dalla totale rovina grazie all'inflessa opera del rettore don Giovanni Tison che era riuscito a trovare un importante sostegno economico rivolgendosi all'autorità municipale. Molto probabilmente alla definitiva redazione del progetto di ingrandimento è intervenuto, almeno a livello di suggerimenti, il noto arch. Giuseppe Segusini, come peraltro sembrerebbe di poter intravedere nella sobria ed elegante gestione organizzativa della facciata.

Sopra l'ingresso maggiore si può ammirare una grande lapide il cui testo epigrafico latino ricorda che nel 1568 per l'intervento del rettore e prefetto Lorenzo Priuli venne elevato un nuovo ponte di travi sotto al quale il Piave, "stupito dalla giustizia e dello zelo del Priuli, scorrerà d'ora innanzi più pacato e batterà con onde più dolci contro la costruzione". La seconda lapide (1622) rammenta le opere di difesa del borgo contro le piene del fiume volute dal rettore Federico Corner "di fronte alla cui religiosa pietà si spalancano le porte della luce celeste così come si sono chiuse le oscure sorgenti del Piave infuriato". La terza iscrizione scolpita sull'architrave del portale (1547) riprende il salmo 115,1 ("non a noi, Signore, non a noi ma al tuo nome dà gloria").

All'interno della chiesina, sulla parete di destra, si ammira una tela raffigurante la *Madonna ed il Bimbo tra i santi Nicola e Francesco*, opera di Francesco Frigimelica il Vecchio. Il pittore bellunese va sicuramente considerato come l'indiscusso protagonista dell'arte sacra nella prima metà del Seicento in un territorio che dal trevigiano raggiunge il trentino. Il dipinto di edificante dolcezza e di poetica immediatezza comunicativa costituisce, inoltre, un saggio dell'abile uso della cromia, caratteristica peraltro riconoscibile in tutta la produzione autografa del maestro.

Di buona tenuta stilistica appaiono anche le stazioni della Via Crucis, forse assegnabili ad un autore locale del Settecento. Anteriormente al 1723 sembra databile il Crocifisso scolpito e policromato esposto sull'altare minore di destra che, per la duttilità del modellato anatomico, viene assegnato ad un anonimo collaboratore di Andrea Brustolon.

Chiesa di San Rocco

Ritornando nel centro cittadino, nella grande piazza dei Martiri subito si individua la facciata alta ed elegante della chiesa cinquecentesca che nobilmente concorre alla definizione della quinta architettonica delimitante l'ampio spazio caratterizzato dalla fontana e dal giardino alberato.

Ai lati dell'ingresso, sotto ai portici, due lunette affrescate (1564) testimoniano l'accorato ricorso della popolazione all'intercessione dei taumaturghi durante le epidemie pestilenziali. In un dipinto sono visualizzati, infatti, i celebri Rocco e Sebastiano (santi antipestilenziali per antonomasia) ai piedi della Trinità; nell'altro i santi Cosma e Damiano – uno medico e uno speziale, vissuti nel III-IV secolo – intercedono presso la Vergine con il Bimbo in trono.

La storia della chiesa, tramandataci nella lapide murata in facciata sotto alla nicchia contenente la statua di san Rocco, è riassumibile nel modo seguente. La costruzione del sacro edificio venne promossa nel 1530 in assolvimento di un pubblico voto con il quale la città implorava l'intercessione di Rocco per la cessazione dell'epidemia pestilenziale che l'aveva pesantemente colpita. L'innalzamento del tempio ebbe inizio nel 1550 e giunse a termine nel 1561, anno in cui venne aperto al culto. Affidata ai Padri Cappuccini, dimoranti nel piccolo convento costruito sul lato di destra, rimase in loro custodia dal 1605 al 1769. Quando con decisione del Senato veneto i religiosi furono costretti a partire da Belluno la chiesa venne gestita dalla Confraternita di S. Rocco; nel 1806, in ossequio al decreto napoleonico riguardante l'incameramento dei beni ecclesiastici, passò al Demanio. L'intero stabile, degradato e decaduto, nel 1856 fu acquistato e fatto restaurare dalla contessa Elisabetta Agosti. Così, riaperta al culto, la chiesa ebbe come rettore don Antonio Sperti che nei locali annessi inaugurò un orfanotrofio maschile e femminile, dando vita ad una benemerita attività di soccorso sociale. Nel 1924 la sezione maschile, su incarico del vescovo Giosuè Cattarossi, passò ai Padri Salesiani ai quali affidò anche la cura del tempio che, dal 1957 venne assunto dalla Diocesi.

EMERGENZE ARTISTICHE

La pala dell'altare maggiore raffigurante l'*Assunzione di Maria* sostituisce quella originaria, andata dispersa, rammentata dalla letteratura locale come lavoro di Cesare Vecellio e rappresentante san Marco. L'attuale dipinto venne fatto eseguire dai Cappuccini, come significativamente allude la figura di san Francesco d'Assisi inginocchiato in basso, sulla parete destra, tra gli Apostoli. L'opera, di intensa emotività, definita dalla tessitura cromatica palpitante nella dialettica chiaroscurale, certifica il forte debito contratto dall'autore con la cultura dei Bassano, soprattutto per quanto riguarda l'interesse naturalistico riservato ai minuti dettagli legati alla quotidianità (la mimetica raffigurazione del cane, del turibolo d'argento...). Per confronto con il dipinto di analogo soggetto della parrocchiale trentina di Madrano, la tela bellunese era già stata riferita al pittore

cappuccino fra Santo da Venezia (1571?-1609); il recente restauro ha confermato l'attribuzione in quanto è emersa la firma del religioso accompagnata dalla data (1609).

Il vistoso *tabernacolo* di legno patinato, di Valentino Panciera Besarel (1862), costituisce un arredo di indubbio impatto formale e decorativo collocabile nell'iniziale attività dell'artista. Composizione pomposa e solenne nella quale si rispecchiano la cultura locale e la sensibilità di tipo culturale dell'epoca.

Nei pressi dell'altare minore di sinistra, con pala del bellunese Luigi Cima (1860-1944) raffigurante san Giovanni Bosco, si nota la piccola statua lignea policromata di san Rocco posizionata su di un pilastrino. Scultura da ricondurre alla qualificata produzione di Giambattista o di Andrea Ghirlanduzzi da Ceneda (seconda metà del sec. XVII).

Sull'altare minore di destra si considera una tela devozionale raffigurante l'Ausiliatrice. Di seguito, sulla parete dell'aula una tela di Gaspare Diziani con l'*Estasi di san Francesco* (1727) rinvia all'illustre prototipo dipinto da Sebastiano Ricci (Praga, Nàrodní Galerie). Pittura di qualità, specialmente per l'uso della preziosa materia cromatica associata ad impareggiabili morbidezze chiariste.

Vicino all'ingresso va notata la pala di *San Giovanni Emiliani* del bellunese Luigi Speranza (1819-1879). Dipinto di contenute risorse stilistiche ma dalla curiosa iconografia: sembra infatti che il pittore – convinto assertore dell'Unità d'Italia – abbia preso a modello i salienti tratti fisionomici di Garibaldi per delineare quelli del santo.

Sulla parete di sinistra va infine segnalata la lunetta con *san Carlo Borromeo*, immagine di carattere didattico e meditativo eseguita dal seicentesco Francesco Frigimelica il Vecchio.

Chiesa di Santa Maria di Loreto

Uscendo dalla piazza e incamminandosi per via Loreto subito si scorge la chiesa dalla facciata ad elementi compositi. La costruzione del tempio, originariamente parte integrante del monastero delle Clarisse di S. Maria di Loreto, prese avvio con la posa della prima pietra (aprile 1612) grazie alle sovvenzioni disposte dal Maggior Consiglio, ai contributi del vescovo Lollino e di numerosi privati. L'edificazione – sembra su disegno di fra Andrea da Venezia – non ebbe intoppi, così nel luglio del 1614 il tempio era terminato e funzionante.

Solennemente consacrato il 15 settembre 1641 dal vescovo Malloni venne via via abbellito tramite la generosa disponibilità dei fedeli; nel 1656, ad esempio, il vescovo Giulio Berlendis coprì le spese dell'altare maggiore. Soppresso il monastero nel 1806 – che venne più volte ristrutturato e destinato a differenti usi – si salvò invece il luogo di culto che nella prima metà del Novecento fu ampliato con l'abbattimento della divisione interna, già utilizzata per separare il coro, riservato esclusivamente alle monache di clausura, dall'aula vera e propria.

EMERGENZE ARTISTICHE

L'altar maggiore, opera di un'anonima ma valente bottega veneziana del sesto decennio del Seicento, ha un'alzata marmorea in stile barocco cimata da tre statue. L'antipetto, dal disegno

piuttosto arcaicizzante e non in assoluta armonia stilistica con il rimanente, risulta comunque di apprezzabile fattura negli intarsi e negli altorilievi scultorei.

L'altare minore di sinistra è sovrastato dal fastoso e celebre espositorio eucaristico eseguito da Andrea Brustolon attorno al 1697. Proveniente dalla chiesa di San Lucano – soppressa come altre nel 1806 – rimase sempre in questo luogo, conservato con indubbio onore. L'opera, che suggestivamente rievoca la famosa "Gloria" del Bernini, si compone di due grandi angeli librati in volo nell'atto di sostenere la teca costellata da simboli eucaristici (spighe di grano e grappoli d'uva) abbinati a mazzi di fiori (alludono alla bellezza della preghiera). Sul controfondo costituito dalla fulgida raggiera l'Eterno Padre benedice dall'alto della gloria angelica. Il lavoro, opera di autentico significato nel contesto del catalogo brustoloniano, secondo la letteratura specialistica più recente spetta al maestro con possibili interventi di un diverso autore (forse il fratello Paolo), ben assimilato allo stile di Andrea. Dettaglio che comunque non inficia in alcun modo il pregio di detto arredo liturgico.

Sulle pareti laterali dell'aula, vicino agli ingressi, sono rispettivamente esposti due grandi olii (*san Vigilio*, *san Nicolò*), di finalità puramente devozionali, forse spettanti al locale artefice seicentesco Giovanni Auregne.

Sulla parete della navata di sinistra è degna di attenzione la sequenza di tele, quasi tutte di qualità. A parte la *Maddalena*, probabilmente di anonimo locale del sec. XVII, la *Madonna in adorazione del Bimbo* (sec. XVI) convoglia su di sé lo sguardo dei visitatori. E' infatti un accattivante prodotto di scuola umbra i cui referenti culturali sono da ricercarsi in seno alla variegata bottega peruginesca. Aulica dignità compositiva e gemmata cromia sono poi le note distintive del quadretto – nato per devozione domestica – di Francesco Frigimelica il Vecchio che presenta la Vergine nell'atto di proporre il Bimbo all'adorazione del cardinale Borromeo. L'*Annunciazione*, sempre del Frigimelica, datata 1623, sotto al noto episodio evangelico reca i realistici ritratti dei committenti, a capo dei quali si evidenzia quello del rettore Angelo Giustiniani, pomposamente rivestito dal robbone di velluto che gli conferisce un tono di contegnosa eleganza. Ancora all'attività inesausta del pittore seicentesco va ascritta la successiva tela con la dolcissima *Vergine e Bimbo tra san Nicola e un offerente*.

Tematicamente davvero singolare è il sovrastante dipinto su tavola del bellunese settecentesco Antonio Lazzarini il quale pone al centro la *Sacra Famiglia con i santi Gioacchino e Anna* e attorno sante clarisse, cappuccine e domenicane. Composizione ricca di aspetti simbolici, celebrativi e didattici che attrae soprattutto per la ricercatezza del dettaglio.



L'ultima tela della parete visualizza uno dei momenti salienti della storia spirituale di *san Francesco d'Assisi* quando egli, ritirato sull'isolato e selvaggio monte della Verna (luogo preferito per i frequenti esercizi penitenziali), ricevette le stimmate nel settembre 1224. Il dipinto di Frigimelica il Vecchio, pur non raggiungendo in questo caso elevati esiti stilistici, appare coinvolgente per l'eleganza grafica tramite la quale definisce le immagini che si stagliano con nitore sul fondale. Come sempre l'artista si palesa assai godibile nei ritratti (accentrati in primo piano) dove, con sensibilissima inclinazione nei confronti di tale genere pittorico, si compiace nella puntuale riproposizione degli illustri personaggi anche attraverso un tipo di "indagine" psicologica.

Alla chiesa è annesso un piccolo museo nel quale sono esposti molteplici oggetti, suppellettili e arredi, in parte provenienti dalle chiese soppresse nel 1806. Tra i pezzi di maggior rilievo storico-artistico si segnalano: la statua vestita settecentesca della *Madonna del Carmelo* (forse del locale Giovanni Battista Alchini), una custodia portareliquie (1687) di ricercata eleganza compositiva che inequivocabilmente va associata alla miglior produzione della bottega del Brustolon, un dipinto su tavola con la *Vergine, il Bimbo e san Giovannino* del bellunese Antonio Gabrieli (1694-1789), un bacile di artigianato locale in ceramica dipinta di blu (1592) e un meraviglioso, grande e complesso merletto fittamente figurato, probabilmente eseguito dalla monaca clarissa Maria Lodovica Chiavenna nella seconda metà del Seicento. Il manufatto, per la tecnica esecutiva peritissima, per il fervido ingegno progettuale e per l'elevata sensibilità estetica esplicitata è senz'altro tra i più nobili della produzione monastica veneta del secolo.

Chiesa di Santo Stefano

La modesta facciata in pietra a vista, ingentilita dal portale lapideo (1485) con battenti in bronzo dello scultore Dante Moro (1968), nasconde un interno di misurata eleganza lineare che demarca i volumi valorizzando o definendo cesure luminose di suggestiva bellezza. L'avvincente ricchezza dell'insieme, tanto da costituire un vero e proprio scrigno di tesori storico-artistici, fa di questa chiesa uno dei monumenti sacri più prestigiosi dell'intera provincia di Belluno.

Il padre predicatore Giovanni Battista Pellati dell'Ordine dei Servi di Maria, dopo aver dato l'avvio al convento (attuale Intendenza di Finanza), desiderò ardentemente sostituire l'adiacente chiesina della Madonna delle Grazie con una di ampia capienza che fosse rappresentativa e di forme davvero armoniose. Così, nel 1462, grazie alle sue infiammate predicazioni quaresimali riuscì a sollecitare un autentico e fattivo interesse sia nei numerosi fedeli sia nel Consiglio dei Nobili. Nel



1468 prese avvio la costruzione del tempio, consacrato nel 1497 dal vescovo di Candia Antonio Zio.

Non si conosce il nome del progettista che formalmente attinse ai caratteri distintivi del gotico e nel contempo sembrò attratto da ricordi "romanici" (partizione campate, divisione in ordini). Tuttavia la mirevole architettura è stata fondatamente messa in relazione con l'attività che a Belluno - all'epoca - andavano svolgendo il maestro lapicida Giorgio da Como, un suo seguace e collaboratore maestro Lorenzo e il cenedese Giovanni della Tarsia.

Nel 1474, dopo la costruzione del coro, si scavarono le fondamenta dell'annesso campanile (1480) e in tale occasione venne ritrovato il sarcofago romano di Flavio Ostilio (oggi custodito nel portico della Crepadona, attuale Biblioteca Civica).

Nel 1653 la sagrestia fu trasferita nell'accogliente cappella della Beata

Vergine Addolorata e nel 1715 detto ambiente si collegò totalmente all'aula della chiesa con la demolizione della parete divisoria sostituita da un'ampia trifora lapidea.

Con la caduta della Serenissima (1797) il luogo di culto e l'annesso convento furono occupati, pur per un breve periodo, dalle truppe francesi. Restaurata dopo le deturpazioni e riconsacrata, nel

1806 venne nuovamente chiusa e indemaniata (nel frattempo i frati lasciarono la città per riunirsi ai confratelli nel convento vicentino di Monte Berico).

Nel 1808 il vicerè Eugenio Napoleone, durante la sua visita a Belluno, accolse la fervida richiesta dei fedeli di poter riavere in uso la propria chiesa che, tra la gioia popolare, nel 1812 tornò effettivamente ad essere un edificio culturale (dal 1834 sede di parrocchia urbana).

Nel corso dei tempi seguenti molti furono i restauri e le modifiche che progressivamente determinarono l'odierna fisionomia (anche arredamentaria) di questo sacro luogo, il quale, anche in anni recenti, è stato oggetto di scientifiche attenzioni conservative.

EMERGENZE ARTISTICHE

Sulla parte di controfacciata quattro tele (antiche portelle dell'organo) visualizzano temi mariani: la *Visita della Vergine ad Elisabetta*, la *Presentazione al Tempio*, la *Natività* e l'*Annunciazione*. Dipinti di affabile intimità e di vibrante tenerezza narrativa in cui l'abilità didattica del seicentesco Francesco Frigimelica il Vecchio trova felice esplicazione.

Sulla parte di sinistra dell'aula una pala, a toni bassi attraversati da concitati commenti luminosi, raffigura *San Pellegrino Laziosi guarito dal Crocifisso*. Il dipinto del bellunese Antonio Lazzarini, liberamente ispirato a Sebastiano Ricci, è databile 1725.

Sorpassato il fonte lustrale lapideo cinquecentesco, la grande tela con l'*Incontro di Abramo e Melchisedech*, di Cesare Vecellio (1599), capta l'attenzione del visitatore. Commissionata all'artista durante il rettorato di Marcantonio Correr, celebrativamente ritratto nel solenne paludamento color rosso vinato sul lato di destra, l'opera propone l'episodio biblico nel quale il sommo sacerdote Melchisedech incontrò e benedisse Abramo - di ritorno da una campagna bellica contro i re d'Oriente - offrendo pane e vino, prefigurazione dell'Eucarestia. L'imponente impianto scenografico scandito dalla rigorosa scansione prospettica e dall'accorta gestione figurativa ribadisce i tenaci legami dell'autore con un tipo di iconografia ancora pienamente cinquecentesca in cui non c'è spazio per gli aneliti culturali del nuovo secolo.

Non può passare inosservato quindi il mirevole Crocifisso di Andrea Brustolon (databile tra il 1720 ed il '32) posizionato sul basamento, ugualmente del maestro, in cui sono raffigurate le Anime del Purgatorio. La magnifica resa della tensione anatomica del Cristo e la tragicità del volto appena reclinato caratterizzano questa scultura di elevata cifra stilistica.

L'altra tela di ampie dimensioni visualizza il celebre fatto veterotestamentario della *Raccolta della manna*, dipinta nel 1603, sempre dall'infaticabile Frigimelica il Vecchio. Rappresentazione imponente e di effetto nella quale - come di consuetudine - compare il rettore del tempo (Marco Giustiniani) con alle spalle i suoi funzionari o forse i quattro consoli che lo aiutarono durante l'espletamento del mandato. I bambini teneramente abbracciati nel doppio ritratto in primo piano, secondo la tradizione, vengono identificati nei figli dello stesso rettore. L'opera di acceso cromatismo e di duttile forza plastica è rappresentativa dell'artista e della sensibilità culturale del nuovo secolo.

Entrando nella *cappella dell'Addolorata* - suggestivo ambiente che soprattutto dalla seconda metà del XVII secolo si prestò per ospitare, con intenti encomiastici, una piccola galleria ritrattistica di rettori veneti - si rimane immediatamente attratti dall'altare scolpito e dorato con l'alzata

ricchissima di intagli, bassorilievi e sculture. Lo spettacolare arredo barocco, forse uscito dalla ocale bottega di Giovanni Battista Auregne, alloggia la statua vestita dell'Addolorata (sec. XVIII, Giovanni Battista Alchini?) la cui devozione è molto cara ai bellunesi.



Infatti secondo un'antica consuetudine viene processionalmente ostensa una volta all'anno prima di Pasqua. A livello di breve digressione storica si rammenta che il 9 aprile 1848, in segno di esultanza per la breve conquista della libertà dal governo austriaco, la statua venne trionfalmente portata per le strade cittadine adorna del tricolore.

Sulla parete di destra un grande quadro votivo-celebrativo del bellunese Giovanni Fossa (1689) ricorda il rettore Giannantonio Boldù. La sua immagine inginocchiata - ritratta con aderenza veritiera e fine animazione psicologica - è collocata in un grande spazio aperto di fronte all'allegoria della Carità (una donna di sensuosa bellezza offre frutti della terra ad un vecchio emaciato).

Nei cieli squarciati, frementi di luci e di sottili valori atmosferici, la Madonna ed il Bimbo sono impetrati da sant'Antonio da Padova e dall'evangelista Giovanni.

Il primo settore della tela bipartita che conclude la parte di sinistra è una vera e propria *Apotheosi del rettore Marino Minio* (1682), raffigurato vicino al suo vicario, in tutta la sua aristocratica imponenza. Alla sinistra, in posizione glorificante, l'allegria di Venezia nelle vesti della Giustizia

(regge infatti la spada e la bilancia), nel lontano fondale celeste si intravede appena la Madonna orante, unica immagine che giustifica la presenza della tela in un luogo di culto.

L'ultima tela della parete - assai vicina al gusto narrativo e alla dimessa cifra stilistica del bellunese Nicolò de Barpi - risale al 1668 e nella grandiosa impalcatura aulica eterna lo splendore civile del rettore Daniele Renier al quale Venezia, circonfusa di fasto regale, consegna il simbolico scettro, trasparente allusione al potere concessogli.

Sopra l'ingresso che immette in sagrestia e a quello speculare, due dipinti di Antonio Lazzarini (1716) propongono rispettivamente i temi della *Deposizione dalla croce* e *L'andata al calvario* nei quali la drammaticità degli eventi viene ribadita dal martellante commento della luce.

Sulla parete di fronte, tra le finestre, la *Presentazione al tempio* e la *Fuga in Egitto* del settecentesco locale Antonio Bettio; *Gesù tra i dottori* e la *Crocifissione* appartengono invece ad un ignoto pittore coevo.

Usciti dalla cappella dell'Addolorata si giunge ai piedi dell'altare minore di sinistra, punto di riferimento della Confraternita del rosario sino alla fine del Settecento. Infatti la pala seicentesca del Frigimelica - nella quale è stato inserito un piccolo quadretto mariano cronologicamente posteriore - visualizza tale specifica devozione in sintonia con la sensibilità teologica affinata a seguito delle definizioni del Concilio di Trento (suffragi per le Anime del Purgatorio).

Sulla parete laterale di destra della medesima cappella la tela con il *Battesimo di Cristo*, del bellunese Nicolò de Stefani (nono decennio del Cinquecento), pur non priva di talune rigidità figurative, costituisce comunque un interessante saggio cromatico nel quale si impongono i ritratti degli offerenti Biave in primo piano. Immagini caratterizzate da nitida concentrazione psicologica, animate da un senso di immediata realtà umana che le lega al Cristo e al Battista.

L'accesso al presbiterio viene visivamente marcato dalle due grandi statue lignee di angeli di Andrea Brustolon (1700 circa), posizionate sulle apposite mensole. Opere di indubbia armonia nelle quali traspaiono suggestioni discendenti dai modelli del Bernini tramite la mediazione di artisti come Parodi e Giusto Le Court.

Sull'altar maggiore in marmi screziati - rinnovato nel 1737 - domina un imponente tabernacolo dalla struttura pseudo architettonica ornata da statue scolpite dal frate cappuccino bellunese Francesco Dalla Dia, al secolo Carlo Dolabella (1711-1788), uno dei tanti artefici influenzati dalla produzione brustoliniana. Alla sinistra del coro l'*Adorazione dei Magi*, di ignoto della seconda metà del Cinquecento, mira ad una puntuale descrittività con l'emersione dall'ombra di immagini e dettagli in modo da potenziare l'effetto realistico della cromia. Se - come afferma la letteratura specialistica - il referente culturale va ricercato nell'altissima lezione tizianesca, non mancano comunque ricordi mediati dalla più tipica iconografia dei Bassano né influssi oltrealpini concentrati specialmente nel profondo paesaggio. Sulla parete di destra, in posizione speculare, la *Sacra Conversazione* di Nicolò de Stefani (seso-settimo decennio del Cinquecento) appare di limitato interesse stilistico ma tuttavia storicamente significativa in quanto documenta puntualmente il tipo di armatura indossato da un aristocratico bellunese del XVI secolo (Nicolò Ceccati).

Di non comune ricchezza decorativa è la *Cappella Cesa*, sin dal 1481 giuspatronato di Paolo Miari passata poi per via ereditaria alla famiglia Cesa. Affrescata attorno al 1498 da Antonio Cesa (con

l'ausilio di diversificati collaboratori), nelle vele della volta raffigura: la Nascita di Cristo, la Crocifissione, la Resurrezione e il Giudizio finale.

Nella lunetta della parete di sinistra il Martirio di santo Stefano, sotto la Conversione di san Paolo. Sulla parte di destra il Battesimo di san Paolo è sovrastato dalla Predica di Matteo alla presenza di re Itarco. Nell'intradosso immagini di santi tra i quali si distingue quella di Margherita, di composta fermezza lineare.

Il ciclo pittorico che lascia chiaramente trasparire una parziale dipendenza da modelli già impiegati da Jacopo da Montagnana negli affreschi da lui portati a termine nel cittadino Palazzo dei Nobili (1490), costituisce una pagina di fondamentale importanza nella storia della pittura bellunese di fine Quattrocento nella quale le istanze rinascimentali si fondono con il consistente substrato della cultura tardogotica, declinata secondo una sensibilità di tipo provinciale. L'absidiola custodisce il rimarchevole altare ligneo dorato e policromato la cui alzata è imperniata sull'articolazione scenico-architettonica quattrocentesca della Sacra Conversazione. Infatti all'interno di una cornice ricca di elaborati intagli sono posizionate dieci statue. La Vergine, in posizione sommitale, regge l'Infante in atteggiamento benedicente.

Alla sua destra in senso discendente si riconoscono i santi: Giuseppe, Antonio abate, Paolo. Di fronte - sempre partendo dall'alto, una santa non identificata, poi il martire Stefano seguito da Giovanni Battista con in mano l'allusiva valva di conchiglia.

Infine due angeli musicanti siedono sugli alti gradini del trono (dalla fronte dipinta con raffinatissimi ornati di gusto classico).

Nel catino absidale dell'alzata, in pittura, l'Eterno Padre viene affiancato da angeli adoranti e dai simboli degli Evangelisti.

L'elaborato e solenne impianto compositivo dell'altare con l'illusoria volta a botte cassettonata, il fittizio spazio dietro al trono, la massima elevazione di quest'ultimo e la complessiva gestione figurativa appaiono come un suggestiva trascrizione scultorea della Sacra Conversazione che Alvise Vivarini aveva dipinto attorno al 1485-90 per la chiesa cittadina di S. Maria dei Battuti e andata distrutta a Berlino durante il secondo conflitto mondiale. L'autore del prezioso arredo, stando al più recente orientamento degli studi, va identificato in Matteo Cesa (e aiuti) per confronto con la sua produzione autografa. L'opera databile attorno all'anno 1500, si annovera tra le più interessanti realizzazioni lignee venete del tempo.



Sulla parte di sinistra dell'aula una paletta del locale *Zuan Castello* (secc. XVII-XVIII) raffigura *San Filippo Benizi nell'atto di ricevere lo scapolare dalla Vergine*. sopra l'ingresso minore la *Madonna consegna l'abito ai primi Serviti* (Gervasio Protasio Alchini, sec. XVIII). Due nicchie contengono rispettivamente la statua lignea barocca di santa Barbara e quella vestita di san Filippo Benizi (attorno al primo trentennio del sec. XVIII), attribuita a Giovanni Battista Alchini. Le due tele con le *sante Caterina da Siena e Rosa da Lima* sono di ignoto tardoseicentesco (forse un seguace di Agostino Ridolfi).

Uscendo dalla porta minore, che immette nella piazzetta con la fontana, si impone all'attenzione il portale lapideo eseguito da maestranze lombarde attorno al terzo, quarto decennio del XV secolo. Al centro, sotto l'arco mistilineo, la Vergine stende il suo regale e protettivo mantello sui membri della Confraternita dei Battuti che, confidenti nell'alto patronato, si assiepano ai suoi piedi. Alla sommità l'Eterno Padre e ai lati i santi Giotà, Antonio abate, Sebastiano e Mamante(?). Il

manufatto, di elevata valenza decorativa, originariamente ornava l'accesso principale della chiesa cittadina di S. Maria dei Battuti e venne qui trasferito nel 1892.

Chiesa di San Biagio



Al termine della via Rivizzola, un tempo principale percorso viario che collegava la città con Ponte nelle Alpi e il Cadore, sorse la prima chiesa cristiana della diocesi. Secondo la tradizione, l'edificio (a croce greca) sarebbe stato innalzato alla fine del III secolo o agli esordi del IV. alcune fonti ipotizzano, con credibilità un'epoca di realizzazione anteriore all'Editto di Milano promulgato da Costantino nel 313. Il tempio venne solennemente consacrato con il titolo della Santa Croce il 4 marzo 1184, dal vescovo di Belluno Ottone II alla presenza del Capitolo dei Canonici, dei pievani di Cadola, Sedico, Limana ed Agordo, ossia i centri allora più rilevanti del territorio bellunese. Il presule rese pubbliche le speciali indulgenze concesse dal pontefice Lucio III e chiarì il suo progetto di far sorgere in quel luogo un ospizio dove poter caritatevolmente dare aiuto e alloggio a infermi e viandanti che dal basso Veneto transitavano verso il Cadore.

Nel 1233 il servizio della chiesa venne assunto da una piccola comunità di monaci cistercensi che nei pressi innalzarono un conventino. La loro attività cessò un secolo dopo quando si trasferirono al monastero della Follina (diocesi di Ceneda). Il loro alloggio venne quindi unito all'ospizio esistente, aumentando così lo spazio usufruibile.

La validità dell'opera assistenziale ebbe autorevoli riscontri e riconoscimenti; infatti, nel 1224, Gabriele da Camino aveva legato per via testamentaria un lascito in favore della chiesa degli infermi della città e una donazione, altrettanto significativa, era stata disposta dal patriarca Nicola di Aquileia nel 1357.

Nel 1303 la chiesa non venne più menzionata con l'antichissima titolazione ma come San Biagio, forse in collegamento con la benefica attività caritativa svolta dal taumaturgo la cui insigne reliquia faceva e fa ancora parte del sacro trofeo dell'arca degli Avoscano custodita nella cattedrale cittadina. A seguito della terribile epidemia pestilenziale del 1349 fu quindi allusivamente

chiamata San Lazzaro di Campestrino. Nel 1358 le strutture del luogo di culto subirono forti interventi di rimaneggiamento a seguito dei quali il vescovo Giacomo Bruna lo riconsacrò.

Al 1631 datano importanti lavori di ristrutturazione dell'ospizio e delle sue pertinenze. Nell'occasione il podestà Paolo Querini impose che gli ospiti e gli infermi ordinari rimanessero ricoverati in loco mentre i contagiosi dovevano essere trasferiti in un isolamento all'Anta. Nel 1793 l'ospizio cessò di funzionare perchè, assieme a quelli di S. Maria dei Battuti e di S. Maria Nova, venne accentrato nel nuovo ospedale cittadino di via Loreto.

EMERGENZE ARTISTICHE

L'altare maggiore risalente agli inizi del Seicento, dall'antipetto riccamente intagliato, laccato e dorato, ha l'alzata a tre fornici intervallati da colonne scanalate di ordine corinzio. Quelle centrali presentano, però, la parte inferiore avvolta da una spirale di racemi e di fogliame composta secondo un andamento chiaramente decorativo. La composita trabeazione, cimata da timpani spezzati carichi di quattro statue, è sovrastata da una sorta di nicchia timpanata che conferisce all'insieme un accentuato sviluppo longitudinale. L'arredo, per le sue peculiarità stilistiche, ben si addice alla fervida attività svolta per una parte del Seicento dalla rinomata bottega degli Auregne. Nei fornici sono esposte tre coeve tele di Francesco Frigimelica il Vecchio: al centro il vescovo *san Biagio* solenne e benedicente, alla destra *san Mamante* e alla sinistra *sant'Antonio abate*. Dipinti di facile iconografia, di esemplare chiarezza didascalica e di sensibile qualità coloristica.

L'alzata dell'altare minore di sinistra, dalla cornice sottilmente intagliata seguendo un armonioso progetto decorativo, reca lo stemma del vescovo Luigi Lollino entro i cui termini di servizio pastorale il manufatto va necessariamente collocato (1596-1625).

La pala in altorileivo policromato attrae per la gradevolezza del tema: la Madonna regge il Bimbo che si protende verso sant'Anna. Le immagini, tra di loro annodate da un sentimento teneramente affettuoso, sono rese con ricercatezza figurativa e perizia tecnica.

Ben più articolato appare, invece, il testo

iconografico della pala scolpita e dipinta dell'altare minore di destra. Alla sommità l'Eterno Padre in



gloria, attorniato dai morbidi gorgi del manto fluttuante, mostra il figlio crocifisso. In basso, sulla sinistra, l'espressivo san Carlo Borromeo - illustre esempio di dedizione, carità e coraggio - soccorre un appestato; chiara allusione all'intensa attività assistenziale profusa dall'arcivescovo di Milano durante la terribile diffusione di tale epidemia nel 1576-77. Al centro un giovane inginocchiato indica allusivamente il Crocifisso; alla sinistra santa Marta (rivestita come una monaca cistercense) ricorda la sua personale disponibilità verso i sofferenti e quanti erano stati colpiti da epidemia.

La composizione riferibile all'altarista Costantini va cronologicamente collocata in anni immediatamente a ridosso del 1610, quando il Borromeo venne canonizzato e il suo culto si diffuse rapidamente anche in diocesi per impegno del vescovo Luigi Lollino che molto ammirava il porporale da lui personalmente conosciuto.

Tra i vari dipinti su tela esposti si segnalano due olii settecenteschi, di schietta immediatezza narrativa, raffiguranti episodi della vita di san Biagio.

NEI DINTORNI

L'attuale chiesa di San Giuseppe di Borgo Prà (già intitolata alla B. V. del Buon Consiglio) sorse nel 1797, per la devozione e l'impegno di don Giuseppe



Burlon, al posto di un'antica edicola viatoria dedicata alla Madonna. L'attivissimo sacerdote, constatando la dispersione delle opere d'arte della chiesa cittadina dei Gesuiti effettuata proprio nel '97 riuscì in qualche modo a far portare nel luogo di culto da lui appena fondato due staute lignee di angeli ancor oggi visibili ai lati dell'altar maggiore. Le sculture (databili al secondo decennio del sec. XVIII), caratterizzate da una bellezza vistosamente idealizzata e da un accentuato piglio decorativo di tipo scenografico, richiamano immediatamente i celebri prototipi brustoloniani della parrocchiale di Santo Stefano ma con questi non condividono però l'elevata cifra stilistica. L'anonimo autore dei manufatti appartiene comunque alla cerchia dei più qualificati ed apprezzabili aiutanti del maestro del quale ha saputo declinare gli aspetti davvero rappresentativi della sua arte.

Nella chiesa non si conservano altri arredi degni di particolare attenzione, tuttavia si segnala la statua lignea policromata di san Giuseppe (altare minore di sinistra) che lo scrivente attribuisce allo scultore zoldano Giovanni Battista Panciera Besarel (1773-1851) e le tempere del soffitto e delle pareti che si debbono al bellunese Girolamo Mocch (1792-1857); un felice pittore di paesaggio faticosamente adattatosi anche al genere figurativo.

Non distante sorge il piccolo borgo di Fol, in gran parte recentemente restaurato, che ha come cardine architettonico la chiesuola edificata nel 1606 vicino al corso del torrente Ardo, per volere del canonico Vendrando Egregis. L'intitolazione a San Francesco di Paola - conosciutissimo

patrono dei marittimi - va messa in relazione con le antiche attività esercitate dagli abitanti (fabbri e lavoratori dei panni) che prevedevano l'utilizzo sia dell'acqua sia dell'energia prodotta dallo scorrere della medesima.

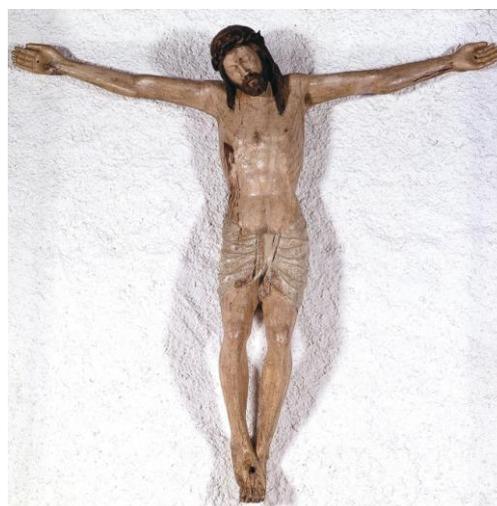
BALDENICH

Chiesa di San Giovanni Bosco

Il grande edificio parrocchiale, progettato dall'arch. Adriano Alpaigò Novello e dall'ing. Vincenzo Barcelloni Corte, venne costruito tra il 1963 ed il 1964 in modo da poter degnamente accogliere la popolazione del luogo allora in via di significativo incremento. La chiesa, consacrata il 4 giugno 1966, si segnala per la struttura di nitida essenzialità, spazi studiati per essere pienamente funzionali e una linearità rigorosa.

È arredata con molte opere dello scultore Franco Fiabane; l'affresco della cappella di destra spetta invece a Pietro Cortellezzi che illustra alcuni episodi della vita di don Bosco e dell'arrivo dei primi Padri Salesiani a Belluno la cui scuola e istituto sorge proprio nei pressi del tempio a loro affidato. La vasta vetrata policroma che ricopre tutto lo spazio sopra gli ingressi raffigura simboli veterotestamentari di notevole chiarezza didascalico-figurativa (autore: Ugo Signorini da Firenze).

Realizzazione apprezzabile sia perché in sintonia con le severe linee architettoniche sia per il fascino avvincente del colore irradiato all'interno dell'aula durante le giornate luminose. Nella cappella di sinistra si impone all'ammirazione il grande Crocifisso ligneo dipinto della metà del sec. XV. Recentemente ricondotto - pur non senza dubbi - alla famosa bottega veneziana dei Moranzon, la scultura è informata dal rigoroso ritmo anatomico, dall'elegante cadenza lineare, dal controllo patetico e dalla sensibile modulazione pittorica.



NOGARE'

Chiesa di San Giovanni Battista

Il più antico edificio di culto - senz'altro di modestissime dimensioni - venne intitolato al Precursore con la solenne consacrazione del 1° settembre 1387, quando Nogarè era un piccolo villaggio isolato nella campagna dell'Oltardo e ben lontano dal centro urbano a causa della strada difficoltosa. A seguito delle violente scosse del terremoto del 1873 la chiesuola rimase talmente lesionata da non poterla risistemare. Dopo vent'anni di forzata chiusura e di progressivo degrado il frazionisti deliberarono di abbatterla (inverno 1893-94) e di ricostruirla.

Il progetto ebbe immediata concretizzazione soprattutto per la generosa disponibilità di tutti gli abitanti locali e della famiglia Bossiner, proprietaria di una vicina residenza estiva e di alcuni beni fondiari.



Innalzata secondo un progetto ancora dipendente da stilemi neoclassici (seguendo la particolare interpretazione culturale già ampiamente diffusa in provincia dal Segusini), venne solennemente benedetta il 26 giugno 1897.

Al 1915 risale la cappellina laterale alloggiante la statua dell'Addolorata; la specifica dedicazione ci spiega con i lutti del primo conflitto mondiale che avevano coinvolto anche alcune famiglie del paesino.

Nella chiesa si segnala l'altar maggiore, scolpito tra il 1690 ed il 1693, recante sul basamento di destra lo stemma del cappellano committente dell'arredo (don Giuseppe Farelli) e su quello di sinistra l'arma del vescovo titolare dell'epoca (Mons. Giulio Berlendis).

L'alzata, recentemente restaurata, si caratterizza per l'elaborata struttura "a portale" definita da due colonne di ordine corinzio, per il timpano spezzato su cui sono adagiati due angeli affiancanti la statuette centrale del Battista e per gli espansi gattoni laterali. Un fitto

decoro vegetoflorelae invade ogni spazio libero attribuendo alla struttura un tono di evidente ricchezza. L'arredo, per le tipiche caratteristiche compositive ed esecutive, si qualifica con un buon prodotto uscito dalla fervidissima bottega degli Auregne. Al centro del raffinatissimo paliotto intagliato, che pur essendo coevo all'alzata pare di esecuzione più sottile e delicata, emerge l'elegante motivo del cartoccio dipinto con al centro la garbata figurina di San Giovanni Battista.

La pala, incardinata sul desueto schema triangolare, raffigura in alto la Vergine ed il Bimbo, in basso il Battista rivestito con roze pelli si staglia davanti a sant'Eustachio, devotamente inginocchiato contro un fantasioso fondale paesaggistico nel quale si distingue il simbolico cervo crucisignato. Animale strettamente legato alla sua letteratura agiografica. In primissimo piano, a mezzo busto, il ritratto del cappellano Farelli. Il dipinto si deve al bellunese Giovanni Fossa (1645-1732), pittore di capacità soprattutto divulgative.

CAVARZANO

“Tempio Madonna della strada”

L'idea di una nuova parrocchiale in sostituzione di quella antica, divenuta insufficiente, viene elaborata a partire dal 1959. La particolare intitolazione doveva ricordare che quello era un luogo di culto in cui chiedere l'assistenza divina tramite l'intercessione della Vergine per tutti gli utenti della strada, suffragare le vittime della medesima ed implorare l'aiuto per quanti circolano per le vie.

Il progetto di Adriano Alpago Novello e di Vincenzo Barcelloni Corte viene progressivamente elaborato: così il 23 maggio 1963 il patriarca di Venezia Card. Urbani, anche alla presenza di personalità provenienti dalle varie parti d'Italia, pose la prima pietra.

I lavori che dovevano dar realizzazione ad un grandioso edificio chiesastico sono però subito interrotti a causa dell'immane sciagura del Vajont di fronte alla quale il Comitato organizzativo si rende conto di non poter ottenere i promessi aiuti economici statali.



Dopo alcuni anni si porta comunque a compimento l'attuale edificio - ovvero quella che doveva essere la cripta dell'articolato complesso rimasto sulla carta - concluso nel 1967.

Accanto agli arredi moderni (opere di Benetton, di Gino Casanova e di Mario Massarin) un ruolo decorativo simbolico e artistico sicuramente rilevante è ricoperto dalla preziosa statua lignea policromata della Madonna con il Bimbo, esposta sul lato di destra del presbiterio.

La scultura, recante data (1481) e firma di Andrea Bellunello, nel solido impianto rinascimentale evidenzia l'entroterra culturale dell'autore, ben a conoscenza dei raggiungimenti di Donatello e di Mantegna a Padova e non esente da suggestioni stilistiche

provenienti dai modelli della Pusteria. I bagliori d'oro dell'abito, dai risvolti color lapislazzulo, intensificano la finezza fisionomica del volto di Maria che, raccolto in atteggiamento orante, contempla il piccolo Figlio disteso sulle ginocchia.

CAVARZANO

Chiesa dei Santi Quirico e Giulitta (ex parrocchiale)

Forse il più antico edificio risale al 1172 quando a Cavarzano era già documentato un piccolo nucleo abitativo, tuttavia solo nel 1346 abbiamo il primo attestato archivistico che indica la chiesa intitolata ai due santi (madre e figlio), martirizzati ad Iconio (oggi Turchia) durante la persecuzione di Diocleziano attorno al 304.

La struttura che oggi vediamo è frutto del totale rifacimento protrattosi dal 1534 al 1584, avvenuto sotto il cappellano Costantino Egregis. Il tempio, divenuto il centro di tutto il tessuto architettonico abitativo sviluppatosi attorno nel corso dei secoli, rimase aperto al culto e regolarmente officiato sino all'8 dicembre 1967 quando la nuova parrocchiale, come già accennato, sarà terminata.

In anni recentissimi sono stati inaugurati i restauri iniziando dagli altari e dai dipinti.



EMERGENZE ARTISTICHE

Gli affreschi del presbiterio assieme a quelli delle pareti dell'aula sono stati casualmente ritrovati nei primi anni del Novecento sotto reiterati strati di calce.

L'esteso ciclo figurativo cinquecentesco, organizzato come un vero e proprio catechismo illustrato, tematicamente si esplica attorno alle salienti tappe della vita del Salvatore. Sulle mura presbiteriali si riconoscono infatti molto chiaramente: la Circoncisione e la Resurrezione (a destra); l'Adorazione dei pastori, la Preghiera nell'orto degli Ulivi, la Cattura, la Traduzione davanti a Pilato (a sinistra).

Dietro l'altare: la Flagellazione, l'Incontro con la Veronica e l'Adorazione dei Magi; nelle vele del soffitto sono visualizzati i Padri della Chiesa affiancati dai Profeti la cui identità viene assicurata dal filatterio che ognuno tiene in mano.

Sulla parete di controfacciata, affrescata dallo stesso autore, oggi si vedono solo due lacerti figurati: un San Giorgio a cavallo e lo stemma Egregis inserito in una glorificante ghirlanda vegetale carica di frutti (celebra il cappellano Costantino Egregis durante il cui incarico pastorale venne ricostruita la chiesa e furono eseguiti i dipinti in oggetto).

Di differente mano ed entroterra culturale - quindi distante dalla durezza grafica e dalla rustica espressività gestuale dei dipinti indicati - risultano gli affreschi delle pareti longitudinali.

Nel primo riquadro a sinistra, purtroppo piuttosto degradato, è visualizzato il tema del Giudizio universale. Segue quello in cui, con ampiezza di respiro, viene illustrata l'origine del "Padre Nostro". Qui lo spazio del fondale è abilmente scandito da accattivanti annotazioni paesaggistiche (collinette e avvallamenti punteggiati da manieri turriti, alberelli dalle eleganti chiome descritte in punta di pennello, animali vaganti...). L'esame stilistico di questo brano pittorico, le peculiarità iconografiche e la stessa gestione delle risorse cromatiche risultano senz'altro attigue a quelle del cinquecentesco Nicolò de Stefani. Pertanto, a lui o a un suo stretto collaboratore, sembra di poter assegnare l'opera.

Sulla parete di sinistra l'attenzione un tempo andava unicamente riservata alla storia dei santi martiri titolari ma oggi il testo pittorico, assai compromesso, non ne consente un'agevole comprensione.



Nel centro del soffitto dell'aula, con intento coinvolgentemente scenografico e celebrativo, domina l'episodio della morte del piccolo san Quirico (scaraventato dal re lungo i gradini del trono) pianto dalla madre Giulitta, che qui è curiosamente vestita come una raffinata dama. L'affresco dalla festosa cromia, fiorito di cadenze grafico-compositive di gusto rococò e riferibile all'inoltrata metà del Settecento, viene attribuito ad Antonio Bettio o a Paolo de Filippi. Pittori locali non privi di dignità artistica con i quali, in provincia, gradualmente si spegne ogni ricordo del "grande secolo".

L'altar maggiore dall'impianto pseudo architettonico in legno scolpito e intagliato venne realizzato tra il 1584 ed il 1608, durante il periodo di attività pastorale del cappellano Vendrando Egregis junior il cui stemma è intagliato sul basamento della colonna di sinistra. L'arredo, originariamente dorato, nei primi anni dell'Ottocento ha subito una dipintura atta a simulare - in accordo con la sensibilità estetica dell'epoca - un incongruente effetto marmoreo. La pala, forse di poco posteriore al 1624, concepita secondo un obiettivo principalmente didascalico e di trasparente chiarezza comunicativa, propone le immagini dei santi martiri titolari ai quali - in pieno profilo - è stato associata anche quella di San Carlo Borromeo, intento ad ammirare la radiosa Madonna assisa sulle nubi e attorniata dalla sua corte angelica. Tipico lavoro di Francesco Frigimelica il Vecchio che brilla per l'accurata tessitura cromatica.

Alla seconda metà del Settecento cronologicamente si colloca il grande tabernacolo di marmi screziati (fattura veneziana) che troneggia sopra le plance della mensa.

L'altare minore di destra, per la presenza dello stemma Egregis e di quello del vescovo Lollino, è databile tra il 1596 ed il 1608.

Racchiude il cimiero con l'Eterno Padre benedicente (copia ottocentesca dell'originale del Cinquecento?) e la sottostante Sacra Conversazione, abbinata in modo un po' forzato. In quest'ultimo dipinto la Vergine costituisce il cardine narrativo attorno al quale sono posti: Giovanni Battista fanciullo che alza verso Gesù la palma del martirio, sant'Antonio abate assorto in preghiera e Michele arcangelo nell'atto vittorioso di calpestare l'infernale creatura. La tela di Nicolò de Stefani, con una cronologia individuabile alla seconda metà del Cinquecento, svela

l'ammirazione del pittore per l'arte di Paris Bordon della quale, non senza difficoltà, tenta di iterare il fascino della luce gemmata e il senso di umana, intima, cordialità che informa le figure del maestro.

L'altare di sinistra, dall'alzata seicentesca intagliata e dorata (doc. dal 1624), presenta una tela con la *Vergine del rosario e santi*.

Il testo figurativo fittamente gremito non possiede risorse stilistiche degne di nota e ben si addice all'attività divulgativa del seicentesco Nicolò de Barpi che in questo dipinto ha rivestito il piccolo san Quirico, in primo piano, come un gentiluomo del suo tempo non dimenticando nemmeno il vezzo delle scarpe dal tacco vistosamente rosso (come, peraltro, si addiceva ad un membro dell'aristocrazia).

Sulla mensola della parete di destra dell'aula una statua lignea di sant'Antonio da Padova, di felice ideazione, reca la firma dello zoldano Angelo Majer (1904).

NEI DINTORNI

Poco distante, appena sopra Cavarzano, salendo verso la solatia e paesaggisticamente amena località di Sopracroda immediatamente l'occhio cade sulla chiesa di San Martino con il campanile dall'aguzza guglia. Il piccolo luogo di culto, citato dalle fonti storiche sin dal 1392, nel 1613 viene descritto praticamente con la fisionomia architettonica attuale: aula rettangolare - con soffitto a volta e pavimento in pietra - congiunta al presbiterio dall'arco trionfale. All'epoca una porta interna immetteva direttamente alla torre campanaria che verrà completamente rifatta nel 1708, in quanto era stata consistentemente lesionata da un fulmine.

Il dossale dell'altare, splendidamente dorato e dipinto con una delicata cromia azzurra di fondo, sulla predella reca un'iscrizione commemorativa seguita dalla data 1625. Il manufatto, di fine intaglio e di evidente rigore compositivo generale, si qualifica come un rappresentativo prodotto della scuola altaristica di Jacopo Costantini.

La pala con la *Vergine gloriosa tra i santi Martino e Sebastiano*, caratterizzati dall'insistente affilatura grafica, parrebbe ipoteticamente assimilabile alla produzione accertata di Pompeo Frigimelica (1601-1669). Nel paliotto dell'altare il settecentesco Antonio Gabrieli, con scioltezza di conduzione e gradevole gestione cromatica, ha dipinto l'*Incontro di san Martino e il povero*.

Ai lati dell'altare due tele (san Rocco e sant'Antonio abate con il fuoco in mano) di Francesco Frigimelica il Vecchio con possibili interventi di bottega.

Sopra l'ingresso principale una piccola pala di Antonio Bettio (1722-1797) è contenuta in un' alzata seicentesca percorsa da eleganti intagli.



Oltre Sopracroda, nello splendido “San Micèl”, luogo di struggente bellezza naturalistica, si ammira appunto l’antica chiesuola intitolata a San Michele arcangelo, consacrata il 3 maggio 1514. Oggi non racchiude più alcun manufatto di valenza storico artistica; a scopo cautelativo, infatti, la pala dipinta da Nicolò de Stefani (sec. XVI), nel suo momento di maggior adesione all’arte di Paris Bordon, già da tempo è stata rimossa.

CUSIGHE

Chiesa di Sant’Aronne

Il più antico documento sinora rintracciato attestante l’esistenza del primitivo edificio culturale risale al 16 agosto 1366 ed è un atto notarile tramite il quale il Capitolo della Cattedrale di Belluno nominava cappellano di S. Aronne di Cusighe “pre Giacomo figlio di maestro Francesco cortellaio di Feltre”. La chiesa, dunque, risale ad epoca ben precedente.

L’attuale impianto architettonico è il frutto dell’ampliamento (ravvisabile soprattutto nell’area presbiterale), promosso, tra il 1584 ed il 1608, dal dotto cappellano don Vendrando Egregis junior il cui stemma di famiglia è scolpito



nell'architrave del portale minore.

La parrocchiale ed i suoi arredi sono stati sottoposti ad articolati, scientifici, interventi di restauro conclusi con l'inaugurazione del 2003.

EMERGENZE ARTISTICHE

La pala dell'altar maggiore – il cui dossale, datato 1621, s'impone al visitatore per la squisita finezza degli intagli curati sin nei più fuggevoli dettagli – raffigura la Madonna in trono sotto un glorificante padiglione cortinato le cui falde sono rette da due angioletti plananti. Ai lati sant'Aronne vescovo e san Giovanni Battista indicante l'allusivo agnellino.

L'opera, di compassata impostazione e di sostanziale fermezza lineare sia nell'elaborazione coloristica sia nella sintassi figurativa, rinvia a personalissime rielaborazioni ispirate ad alcuni esempi della pittura vecelliana e della produzione di Paris Bordon. Il dipinto, datato al sesto decennio del XVI secolo, appartiene alla produzione di Girolamo Denti, noto anche come Girolamo di Tiziano.



La gemma artistica della parrocchiale si riconosce immediatamente nell'affresco, sulla parete di sinistra dell'aula, che Paris Bordon ha eseguito attorno al terzo decennio del Cinquecento. L'episodio neotestamentario dell'Ultima Cena si svolge all'interno di una grande sala le cui coordinate architettoniche corrispondono ad un nitido impianto prospettico che armoniosamente scandisce volumi e rapporti spaziali. Attorno alla tavola coperta dalla candida tovaglia e imbandita sono seduti i dodici assieme al Maestro. La narrazione, pervasa da un pacato sentimento di fraternità e di riflessività sottilmente malinconica, è intrisa da una calda luce diffusa e nel contempo

discreta che valorizza l'effetto tonale dato dalla cromia. Sopra a tutta la raffigurazione corre un fregio di aulica eleganza esecutiva ed inventiva al centro del quale, in un ovato, è visualizzato un paesaggio d'invenzione condotto con squisita perizia grafica. I recenti restauri hanno messo in luce alcuni lacerti affrescati sulle pareti dell'aula; frammenti di non sempre facile comprensione che, disposti su tre strati, sembrano riferibili ai secoli XV, XVI, XVII.

Le stazioni della Via Crucis, dalla frizzante cromia e dalla velocità di conduzione finalizzata a scopi immediatamente didascalici, sono ascrivibili al catalogo del bellunese settecentesco Antonio Gabrieli. Pittore, tutto sommato, di modesta qualità, ma non spregevole negli intenti e nella sua ricerca emulativa che pur faticosamente attinge all'arte dei Guardi.

SALA

Chiesa di San Matteo

La data di “nascita” del piccolo sacro edificio è riportata nella “Cronaca bellunese” scritta dal canonico Clemente Miari (1360 circa – post 1412): “L’anno stesso (1406), nel Lunedì dell’ultimo di Maggio, il reverendo padre e Signore in Cristo messer Enrico de’ Scarampi da Asti, vescovo e conte di Belluno e di Feltre, dedicò la chiesa de’ San Matteo e Girolamo di Pedeserva sull’Oltrardo nel distretto di Belluno, recentissimamente edificata e costrutta da Antonio degli Agei da Sala della detta villa di Pedeserva”. Il devoto fondatore, con disposizione testamentaria (1413), aveva anche disposto la dote, costituita da alcuni beni fondiari.



La chiesuola, giunta sino ai nostri tempi senza aver subito sostanziali manomissioni, viene costantemente ricordata nei diari delle Visite Pastorali compiute dai vari presuli. Nel 1624, ad esempio la fisionomia dell’edificio nitidamente emerge dalla sintetica descrizione: il tetto è informato da una copertura a lastre di pietra, il pavimento risulta lastricato, le pareti sono affrescate con varie immagini di santi; sull’unico altare si ammira l’antica tavola raffigurante la Madonna con Bimbo tra i santi Matteo e Girolamo.

Nel 1629 risulta che il soffitto dall’orditura lignea è ingentilito da cantinelle dipinte (quattrocentesche?) e al centro si trova il sepolcro dei discendenti del fondatore. Parecchi decenni dopo (1708) i documenti vescovili attestano che la devozione per i santi venerati nella chiesuola aveva sollecitato via via molti legati, costituiti da lasciti testamentari riguardanti appezzamenti di

terreno i cui proventi dovevano essere utilizzati per l'illuminazione o per gli interventi di manutenzione.

Tra questi ultimi, ad esempio, rientra il totale rifacimento del piano lapideo dell'aula realizzato in anni prossimi al 1760, quando la chiesa "tutta dipinta con pitture di santi antichissimi, fu imbiancata". Provvedimento quasi sicuramente dettato dal desiderio di occultare gli affreschi parzialmente compromessi dall'umidità. Dal 1845 e per tutto l'Ottocento si innescò una forte tensione tra la Fabbriceria di Sargnano (organo dal quale dipendeva allora anche la chiesina di Sala) e il Municipio che temeva l'alienazione della tavola dipinta dell'altare, allora ritenuta di Simon da Cusighe il quale avrebbe anche affrescato un'immagine della Vergine sulla facciata meridionale esterna.

Dopo i danni della prima guerra mondiale, nonostante gli interventi di ripristino realizzati dalla fam. Sala, il piccolo tempio conobbe progressivamente un lungo periodo di decadenza venendo poi chiuso al culto. In tale stato rimase sino al 1985, quando i discendenti del fondatore – con un atto di generosità – rinunciarono alla proprietà facendone dono alla parrocchia di Cusighe.

Dal 1986 al 2002 si esplicano numerosi e scientifici interventi di recupero che consentono la restituzione della chiesa, solennemente dedicata il 29 settembre 2007.

EMERGENZE ARTISTICHE

Gli affreschi quattrocenteschi che adornano l'aula, nonostante l'accuratissimo restauro, sono parzialmente lacunosi o compromessi sul piano figurativo; tuttavia, come la letteratura specialistica ha condivisibilmente evidenziato, l'insieme del testo decorativo si deve a due diversi pittori muniti di bagaglio culturale e risorse stilistiche differenti. La serie dei riquadri di diverse dimensioni con varie immagini di santi, organizzate non sempre ordinatamente, sono accompagnate da un finto velario nella parte inferiore che vorrebbe conferire all'insieme un cenno di eleganza.

A quanto è dato capire l'Ultima Cena, il San Lorenzo con la graticola in mano, altre figurazioni della parte nord e parte di quelle meridionali spettano ad un pittore di formazione ancora trecentesca, guidato da un tipo di sensibilità "nordica", specialmente nella ricerca del saldo plasticismo e della resa oggettiva dei particolari. L'altro artefice esplica, invece, un tipo di inclinazione culturale verso i ritmi e le cadenze tardogotiche rilevabili, ad esempio, nella cedevolezza delle vesti delle due sante e del Michele arcangelo, affrescati alla sinistra dell'ingresso principale.

La già ricordata pala – sull'altare sostituita a scopo cautelativo da una nitida riproduzione fotografica – è un dipinto ad olio su tavola impostato secondo lo schema del trittico. Infatti la Madonna ed il Bimbo sono assisi su di un trono marmoreo mentre ai lati sono rispettivamente rappresentati san Matteo sorreggente il suo Vangelo e san Girolamo riconoscibile dalla rossa cappa cardinalizia, dal cappello purpureo e dal leone quietamente accovacciato dietro il trono. La pregevole tavola, giustamente assegnata al bellunese Antonio da Tiso (documentato tra il 1491 ed il 1512), è cronologicamente ascrivibile agli esordi del XVI secolo o agli ultimi anni del precedente sulla base di un esame tipologico-comparativo dell'abbigliamento della Vergine.

PEDESERVA

Chiesa di San Liberale

La chiesa di San Daniele (nell'Ottocento, sulla scia dei moti risorgimentali, suggestivamente ribattezzata con il titolo di San Liberale) sorge alla sommità di un cocuzzolo, in un contesto naturale di avvincente bellezza. Sovrastante il percorso pedemontano della destra Piave – nel tragitto da Belluno verso il Cadore – il santuario è delimitato da una fitta vegetazione di carpini e di conifere e dal suo sagrato si gode l'impareggiabile vista della Val Belluna.

Il tempio costituisce uno dei più rilevanti esempi architettonici altomedioevali dell'intera provincia bellunese per l'arcaico impianto a croce latina triabsidata con transetto molto pronunciato, abside sopraelevata e cripta anulare munita di due brevi rampe di scale che immettono in un limitato spazio ove poteva essere custodito un sepolcro (episcopale?) o un'arca per le sante reliquie. A ribadire l'antichità del luogo concorrono due frammenti di pluteo decorati ad intreccio vimineo (murati internamente a fianco dell'ingresso principale), databili al IX secolo. Cronologia peraltro ribadita dai sondaggi archeologici (1990) che, tra l'altro, hanno riportato alla luce frammenti di ceramica altomedioevale.

Le prime notizie desunte dall'Archivio Vescovile di Belluno datano al 1578, quando l'edificio fu oggetto di Visita Pastorale assieme alle altre chiese appartenenti alla Cappellania di San Pietro in Campo.

Possedeva tre altari, il pavimento era in lastre di pietra ed il soffitto a capriate; un manto di affreschi ricopriva le pareti e nello spazio del sagrato esisteva un cimitero funzionante.

Dalle citate fonti documentarie, nel 1624, apprendiamo che sull'altare maggiore era esposta una pala con la "Deposizione dalla croce tra i santi Daniele e Giovanni Evangelista" (tela del cinquecentesco Nicolò de Stefani, purtroppo asportata nella seconda metà del Novecento), mentre sugli altari si ammiravano rispettivamente le tele con la SS. Trinità e san Sebastiano.

Nel corso dei secoli seguenti non si registrano importanti cambiamenti e l'insieme del tempio – pur attraverso le varie vicissitudini storiche – rimane sostanzialmente integro nella sua originalità.

EMERGENZE ARTISTICHE

Oltre ai frammenti lapidei e al piccolo sarcofago della cripta, certamente l'aspetto di maggior fascino è esercitato dai numerosi lacerti affrescati, di epoche differenti, visibili su tutte le pareti della chiesa.

Nella navata si riconosce una lacunosa Teoria di santi, ricoperta da decorazioni posteriori, databile agli esordi del XV secolo. Ciclo pittorico di indubbio significato stilistico, stando almeno a quanto si può giudicare dal delicatissimo volto di una santa – o forse di una Madonna incoronata – visibile sulla parete sud.

Probabilmente sul finire del Quattrocento il tempio è stato oggetto di un ulteriore intervento decorativo come attesta la superstite figura di santo, reggente un cartiglio, dipinta sul fianco di destra dell'arcata presbiteriale. Immagine che dalla recente letteratura specialistica, pur con un ragionevole margine di dubbio, viene collegata all'attività di Antonio Rosso.

Tuttavia il consistente rinnovo pittorico parietale, almeno a quanto oggi possiamo capire, risale all'epoca dell'episcopato di mons. Giulio Contarini (1542 – 1575) il cui stemma chiaramente si individua nell'elegante fregio a grottesche monocrome che si dipana lungo l'intero perimetro sotto trave. La partitura decorativa – a riquadri pseudo architettonici contenenti scene connesse con l'agiografia di santi – originariamente era intervallata da figure di telemoni sorreggenti la soprastante fascia esornativa.

A detto ciclo appartiene il brano della parete nord della navata con una scena di martirio di due monaci e quello, purtroppo parziale, nel quale si riconosce un re assiso in trono, forse l'autore della condanna dei due religiosi (transetto meridionale).

Le tipologie abbigliamentoarie chiaramente documentate dalle immagini, le caratteristiche figurative, la predilezione per l'impaginazione in elaborati spazi architettonici, la "cesellata" organizzazione compositiva delle grottesche dai più recenti studi sono state ritenute credibili elementi di collegamento con l'arte di Giovanni da Mel (1480c.–1549), pittore onorevolmente attivo in buona parte del territorio della provincia.

Sul soffitto del presbiterio campeggia un glorioso Padre Eterno, probabilmente di Nicolò de Stefani. La pala dell'altar maggiore è costituita da un olio su tavola raffigurante il profeta Daniele nella fossa dei leoni e l'angelo che trasporta il profeta Abacuc per recargli il cibo; dipinto di Francesco Frigimelica il Vecchio (ante 1624). L'Annunciazione (sec. XIX) affrescata ai lati di detta opera va considerata come un lavoro di modesto intendimento devozionale.



SARGNANO

Chiesa di San Pietro Apostolo

La parrocchiale - erede del ricco patrimonio storico, spirituale e simbolico della Cappellania di san Pietro in Campo - venne costruita in un luogo più centrale, rispetto al più antico edificio, per corrispondere con maggior efficienza alle necessità della gente che abitava accentrata lungo il percorso della strada comunale.

Le fondamenta furono scavate nel 1864 e i lavori, su progetto dell'ing. Beniamino del Fabbro, presero subito avvio anche grazie all'entusiastica partecipazione degli abitanti subito coinvolti con prestazioni lavorative gratuite e oblazioni in denaro. A bloccare l'impresa, già in stato di buon avanzamento, intervennero gli avvenimenti politici del 1866 e una serie di successivi impedimenti determinò una stasi protrattasi sino al 1883.

Da questa stasi - nella quale, tra l'altro, si erano concretizzati epocali cambiamenti storici - si uscì grazie all'inarrestabile attivismo del parroco Luigi Jacobi che con il sostegno dei fedeli portò a compimento l'edificazione del nuovo tempio (1892).

Proprio anche per l'interesse fattivo dei residenti la chiesa, nei vari tempi, è sempre stata oggetto di attenzioni conservative le quali hanno garantito la funzionalità ed il decoro complessivi.

EMERGENZE ARTISTICHE

La grande pala dell'altar maggiore, proveniente dall'antica chiesa di S. Pietro in Campo, in primissimo piano reca il ritratto a mezzo busto del cappellano don Giovanni Tison la cui attività pastorale si esplicò tra il 1592 ed il 1612. Entro questi anni si pone quindi la cronologia del dipinto, di autore ignoto, di stretta dipendenza culturale bassanesca. Infatti il testo - raffigurante l'*Assunta con i santi Giacomo maggiore, Giorgio, Pietro e Paolo* - è un mosaico di citazioni di opere di Jacopo e di Leandro Bassano, riproposto attraverso un solido impianto plastico e un acceso colorismo. L'elaborato dossale (eseguito tra il 1677 ed il 1693) si qualifica come un'interessante realizzazione della bottega degli Auregne.



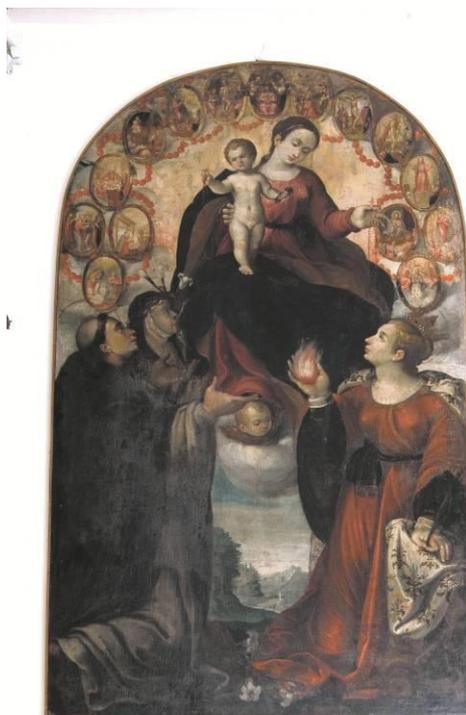
Sulla parete di sinistra del presbiterio una Deposizione dalla croce di anonimo veneto (esordi sec. XVII) svela gli influssi esercitati dall'arte di Palma il Giovane; pittore ovunque assai apprezzato per l'intonazione intellettuale e sentimentale e per i contenuti immediatamente devozionali, già tanto raccomandati dalla trattatistica postridentina.

Va segnalata, inoltre, la tela con l'Annunciazione che ripropone il celebre tema evangelico calando la vicenda in un contesto di severa essenzialità nel quale l'armonia spirituale e la finissima elaborazione coloristica uniscono psicologicamente le due figure. Opera di sicura valenza stilistica attribuibile ad un ignoto pittore settecentesco assai sensibile ai modi di Antonio Bellucci (1654-1727).

Tra gli arredi degni di attenzione vanno poi additati: lo slanciato tabernacolo scolpito da Valentino Panciera Besarel (1829-1902), l'acquasantiera in pietra rossastra di Castellavazzo la cui coppa a spicchi reca lo stemma del ricordato cappellano Tison e la Via Crucis in cotto dello scultore contemporaneo Franco Fiabane.

NEI DINTORNI

A pochi minuti da Sargnano, al centro di un agglomerato di case recentemente restaurate, sorge la chiesuola di San Michele arcangelo di Fiammoi la cui fondazione sembra risalire alla fine del Quattrocento o ai primi anni del secolo successivo. L'attuale struttura del piccolo edificio - dal 1701 giuspatronato delle nobili famiglie Barpo e Fulcis - corrisponde sostanzialmente a quella descritta nelle Visite Pastorali del 1624 e 1723. La facciata di dichiarata semplicità lineare ha il portale in pietra, sull'architrave del quale sono scolpiti gli scudi riuniti delle due citate famiglie. All'interno, l'arco trionfale distingue nettamente l'abside dalla navata: le due zone presentano la copertura rispettivamente a crociera e a volta e tra di loro sono collegate da un cornicione fortemente aggettante. Tra le varie tele appese sulle pareti, per impegno compositivo va almeno menzionata la pala della *Madonna del Rosario*, *i santi Domenico, Caterina, Augusta*, visibile sulla parete di destra affiancante l'altare. Tipico lavoro del



seicentesco Francesco Frigimelica il Vecchio, che, anche in questo caso, nella zona inferiore, ha inserito il profondo scorcio paesaggistico di gusto fiammingo reso attraverso la modulazione della finissima materia pittorica e l'uso di una pennellata calligrafica.

Proseguendo oltre si giunge in località Safforze dove si trova, in posizione solitaria, la chiesina di Santa Lucia. Il primitivo edificio, indubbiamente di limitate dimensioni e di assoluta essenzialità, risulta documentatamente esistente nell'anno 1362. L'attuale redazione architettonica - almeno nelle linee fondamentali - risale al sec. XVI e dal diario della Visita Pastorale del 1624

apprendiamo che il coro e le pareti erano completamente affrescate. Di tali dipinti è oggi visibile solo l'Eterno Padre (di Nicolò de Stefani?) al centro del soffitto del presbiterio. L'altare intagliato e policromato possiede una nicchia con copertura a valva di conchiglia dov'è esposta la statua di santa Lucia. L'insieme stilisticamente si addice alla produzione di un'anonima bottega altareistica, operosa a cavallo tra i secc. XVI-XVII, che aveva fornito arredi simili per diverse chiese della Val Belluna.

In località La Rossa l'oratorio della B.V. dei Caduti (costruito nel 1866) custodisce la pala di Luigi Vardanega (1946) nella quale, con accenti di toccante drammaticità e di viva efficacia evocativa, si ricorda che gli orrori della seconda guerra mondiale toccavano anche l'Oltrardo ma furono arginati per l'intercessione di Maria a cui si rivolse la popolazione fiduciosa.

Attraversato lo stradone che porta a Ponte nelle Alpi, nella campagna, si incontra il borghetto di San Pietro in Campo la cui chiesa per molti secoli fu il centro e il cuore pulsante della Cappellania di Sargnano. La data più antica e certa della sua esistenza risale al 1328 e viene puntualmente descritta nei diari delle Visite Pastorali. Probabilmente nel corso del Cinquecento era stata affrescata ma di tale decorazione, nel testo vescovile del 1723, ne venne indicata solo una parziale traccia. Gravemente lesionata dal terremoto del 1873, rimarrà in abbandono sino al 1907 in quanto ogni risorsa economica, come già accennato, era stata finalizzata alla conclusione della nuova parrocchiale in Sargnano. Nel 1930, affinché questa memoria storica non finisse totalmente ingoiata dalla progressiva rovina, si demolì tutta la pericolante area presbiteriale accorciando così l'edificio nel senso della lunghezza. La chiesa, completamente restaurata, venne quindi nuovamente aperta al culto ma sotto il nuovo titolo dei Santi Antonio abate e Antonio da Padova.

MUSSOI

Chiesa di S. Maria Immacolata

Tornando nei pressi del centro cittadino e seguendo la strada che porta ad Agordo, in pochi minuti si giunge al popolato quartiere dove sin dal 1937 i Padri Cappuccini risiedono nel convento attiguo della parrocchiale. Chiesa edificata con la specificità di essere un tempio-ossario dei Caduti di Belluno durante il primo conflitto mondiale.

Innalzata su progetto dell'arch. Alberto Alpago Novello (che aveva disegnato anche il convento) si caratterizza per lo sviluppo verticale e per la decorosa ed estrema semplicità dell'interno: nelle quattro pareti bianche risaltano le due aperture laterali ad arcata delle cappelle e quella più alta del presbiterio, sollevato con tre gradini dal piano dell'aula. Le cappelle sono coperte a volta, mentre la navata lascia in vista la nuda struttura e l'orditura del tetto, ricavando dal legname e dai tavelloni di cotto un accordo cromatico che si ripete in basso, con gli arredi di legno e la zoccolatura di pietra rossa. Secondo la tradizione cappuccina - escludente l'esibizione di preziosità e ricchezza - anche l'altare maggiore è in legno e solo il dossale dipinto costituisce l'unica zona di colore della chiesa. L'alzata, dipinta con cristallina chiarezza figurativa dal pittore Luigi Filocamo seguendo uno schema impaginativo di nobile ascendenza medioevale, presenta al centro la grande immagine dell'Immacolata e ai suoi lati alcuni santi della famiglia francescana.

Sulla parete di destra una scultura in bronzo di Massimo Facchin commemora i caduti della Campagna di Russia.

La *Deposizione dalla croce*, affrescata all'esterno sopra l'ingresso, spetta al pittore Pietro Cortelezzi (1949).

Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo

La piccola costruzione situata in posizione quasi speculare rispetto alla parrocchiale, separata dal sagrato di quest'ultima dalla frequentatissima strada "Agordina", storicamente si connette alla memoria della famiglia Cappellari e del suo celebre figlio, Bartolomeo Alberto, divenuto pontefice (1831) con il nome di Gregorio XVI. La sua casa natale, purtroppo abbattuta (1968) per realizzare la ristrutturazione generale della viabilità, sorgeva infatti proprio attigua alla chiesa nella quale - ai piedi dell'altare - si trova il sepolcro dei genitori (Giovanni Battista e Giulia Cesa).

Il primo sacro edificio viene ricordato nell'anno 1392 a proposito di un legato testamentario: Ma a



favorire la divulgazione del culto tributato ai santi titolari e nel contempo ad accrescere il prestigio della chiesuola, allora isolata dal centro cittadino, concorre una consuetudine che a partire dal 1420 si ripeterà costantemente sino al tempo della caduta della Serenissima. Infatti da tale data, storicamente ricordata per la seconda dedizione di Belluno a Venezia, il 1° maggio di ogni anno il Rettore veneto assieme ad un ricco corteo di nobili e di cittadini di distinta estrazione sociale si recava ad assistere alla Messa a Mussoi. In considerazione del fatto che il tempietto aveva ricoperto questa nuova valenza simbolico-“politica” è possibile ipotizzare una riforma architettonica collocabile sul finire del Quattrocento o agli esordi del secolo seguente.

Probabilmente l'intervento riguardò l'ampliamento dell'aula e il conseguente adattamento della struttura presbiteriale. La prima descrizione, contenuta nel diario stilato durante la Visita Pastorale

del 1624 e sostanzialmente coincidente con l'attuale chiesa, così la delinea: il tetto è coperto da lastre lapidee, le pareti sono completamente affrescate, nel pavimento dell'aula sono ricavate

alcune tombe di privati, il presbiterio alloggia l'altare con la pala in tela (esistente) e l'aulico trittico (sec. XVI, oggi al Museo civico di Belluno) risulta appeso ad una parete del presbiterio.

Nel corso dei secoli la costruzione conobbe alcuni momenti di difficoltà e di decadenza superati anche per gli aiuti e i doni concessi da Gregorio XVI. Nel 1960, dopo essere finita in mani private assieme alla casa Cappellari, viene donata ai Padri Cappuccini "in perpetuo sussidiario della parrocchia di S. Maria Immacolata di Mussoi". In anni recenti è stata sottoposta ad un totale, lodevole, restauro a seguito del quale in essa si officia nuovamente.

EMERGENZE ARTISTICHE

Nel 1960, con l'asportazione degli strati di calce e delle rimbiancature che coprivano totalmente le pareti dell'aula, sono riemersi interi Brani o frammenti figurati ad affresco. Infatti sulla parete di sinistra si distinguono, assai lacunose, alcune immagini muliebri abbigliate secondo la moda locale dell'avanzato Cinquecento. Sulla parete di fronte risalta - inquadrata in finti pilastri e cornici modanate che decorativamente sottolineano la struttura della campata - la celeberrima narrazione agiografica di San Giorgio e il drago. In primissimo piano il maestoso cavaliere ricoperto dalla scintillante armatura, rappresentato con scarto aggettante sul nervoso destriero bianco, trafigge l'orrida bestia che tiene prigioniera la principessa inginocchiata in un arioso paesaggio turrato di sicuro effetto scenografico.

Sulla stessa parete, sopra l'ingresso minore, una lunetta molto lesionata visualizza un' affollata Messa, eseguita dal medesimo autore sempre nell'inoltrata seconda metà del XVI secolo.

Sorte un po' più felice hanno avuto, invece, gli affreschi del soffitto che sono stati sottoposti a dei ritocchi fortunatamente non troppo pesanti da compromettere l'esame stilistico. Il ciclo pittorico informa tutta la copertura dell'aula, articolata in due campate nettamente definite da larghe fasce decorate a "pseudo grottesca" nelle quali è reiterata l'allusiva immagine del calice sovrastato dall'Ostia. Al centro della prima campata rifulge la colomba dello Spirito Santo, sulle vele campeggiano i Dottori della chiesa latina (Girolamo, Agostino, Ambrogio e Gregorio Magno) e sui pennacchi alcune figure di santi e sibille. Al centro della seconda campata, da una gloria angelica, si affaccia il solenne Eterno Padre benedicente. Nelle vele sono dipinti i quattro Evangelisti e otto sibille. Queste ultime, profetesse o indovine assai note nell'antichità classica, sono talvolta associate ai profeti dell'Antico Testamento in quanto vengono in qualche modo considerate come preannunciatrici della venuta di Cristo.

Se la scarsa integrità dei dipinti dell'aula prudenzialmente induce a supporre l'intervento di Nicolò de Stefani, quelli del soffitto - per lo stato di miglior conservazione e per le evidenti caratteristiche nelle scelte tipologiche e nelle soluzioni stilistico-formali - certificano sicuramente la paternità di tale pittore bellunese, qui attivo nell'avanzata seconda metà del Cinquecento.

Nei pennacchi dell'abside poligonale, probabilmente al posto di antichi affreschi, attorno al primo decennio dell'Ottocento il celebre artista Giovanni De Min - allora esordiente - ha raffigurato l'evangelista Marco, il venerando Simeone con in braccio il piccolo Gesù, i profeti Isaia e Geremia. La pala dell'altare del trevigiano Antonio Cicogna (1594), priva di significative risorse stilistiche ma non di garbati intenti compositivi, è inserita in un'alzata di essenziale linearità; il paliotto, decorato

con una scenetta sacra inclusa in un medaglione a festoni rococò, è del settecentesco Antonio Gabrieli.



NEI DINTORNI

Proseguendo verso Bolzano Bellunese, in località Travazzo di Vezzano, la solitaria e suggestiva chiesetta di San Giorgio immersa in un sereno contesto naturale ci riporta - tramite un lascito testamentario - al 1392 mentre un frammento di pluteo decorato e murato sulla parete esterna a sud sembrerebbe attestare l'esistenza del luogo di culto almeno dal IX secolo.

Dai testi delle Visite Pastorali del 1624 e del 1639 apprendiamo che tutte le pareti interne del tempio - definito molto artistico - sono interessate da un ciclo di affreschi con immagini di vari santi. Di tali opere, in parte rovinate dall'umidità e in parte dagli innovativi interventi di elevazione di tutta la struttura (tra il 1673 ed il 1693), rimane qualche frammento sulle pareti del piccolo presbiterio. Specialmente la bella immagine genuflessa della principessa (superstite del brano con san Giorgio e il drago) rinvia chiaramente all'analogo soggetto, forse di Nicolò de Stefani, visualizzato a Mussoi.

La chiesina, recentemente restaurata, possiede inoltre un altare seicentesco degli Auregne che s'impone all'attenzione per l'eleganza dell'insieme e per la ricercatezza del testo decorativo.

BOLZANO BELLUNESE

Chiesa di San Pietro

La parrocchiale, dalla struttura cinquecentesca, sorge su di un'altura (anticamente denominata "Costa di S. Pietro") che è resa imponente dal massiccio muro di contenimento e dalla lunga scalinata di collegamento tra l'edificio e la parte inferiore del tessuto architettonico-abitativo del paese.

Certamente il primitivo nucleo chiesastico data ad un'epoca ben precedente il 1346, anno in cui il Capitolo dei Canonici della Cattedrale bellunese istituì giuridicamente la cappellania di Bolzano attorno alla cui chiesa madre gravitavano, con legame di dipendenza, altri sei edifici di culto di altrettanti villaggi.

Il San Pietro attuale, come accennato, è una costruzione del XVI secolo, forse dovuta all'intraprendenza del cappellano don Gasparo Minellis che, durante il suo lungo ministero (1579-1622), si era fatto apprezzare dagli abitanti anche per la sensibilità artistica. Infatti lo slanciato dossale dell'altar maggiore, di linearità rinascimentale, reca proprio il suo nome accompagnato dalla data 1592. Sull'intradosso dell'arco trionfale, a destra sopra il piedritto, è affrescato lo stemma dello stesso Minellis il quale consente ancora di collocare il ciclo pittorico del presbiterio proprio entro gli estremi cronologici del suo mandato pastorale. Nel diario della Visita Pastorale compiuta nel 1639 si apprende dell'esistenza di affreschi anche sulle pareti dell'aula; decorazione andata poi distrutta o occultata durante i successivi interventi di ristrutturazione.

Nella nicchia ricavata nella parete sud dell'aula è esposto un busto del pontefice GREGORIO XVI (1965, scultori Alberto e Franco Fiabane) che sostituisce quello distrutto dal terremoto del 1936 e già qui collocato per grato ricordo del papa bellunese nato a Mussoi, villaggio allora appartenente alla circoscrizione ecclesiastica di Bolzano Bellunese.

Egli, in segno di affetto nei confronti della parrocchiale, aveva infatti inviato in dono suppellettili d'argento, preziosi paramenti e rare stampe.

Il campanile originariamente era cimato da una cuspide a pigna che, probabilmente, conferiva ad esso un senso di maggior slancio.

Durante il terremoto del 1873 subì parecchi danni e venne risistemato nella struttura attuale con l'incongruente merlatura di coronamento.

EMERGENZE ARTISTICHE

La tela commissionata nel 1594 a Nicolò de Stefani per ornare il dossale dell'altar maggiore - raffigurante la *Madonna con i santi Pietro, Antonio abate, Giacomo, Paolo, Giorgio, Simone* - è andata perduta e venne sostituita con l'attuale del pittore bellunese Antonio Bettio (1722-1797). Opera di dignità formale e di vivace interpretazione cromatica.



Gli affreschi delle pareti presbiteriali e absidali sono venuti casualmente alla luce nel 1971 quando il parroco, da sotto una scrostatura, intravvide una zona cromatica. A seguito di un sondaggio e di accurati interventi di recupero e di restauro è emerso un ciclo pittorico di sicuro interesse, narrante le salienti vicende della vita di San Pietro. Se alcuni brani sono ridotti a lacerti, le storie petrine della parete sud consentono, invece, una chiara comprensione del testo narrativo; infatti si riconosce l'Apostolo in carcere, poi liberato dalla prigione e davanti al Sinedrio. L'insieme, almeno a quanto sinora è dato di capire, dà l'idea di un progetto di indubbio impegno e di ampio respiro. Nel soffitto presbiteriale altri affreschi (forse della stessa mano) visualizzano gli evangelisti, i profeti Isaia, Geremia, Osea, e i dottori della Chiesa. Sulla ghiera dell'arco trionfale sono dipinte le sante Apollonia, Giustina, Caterina d'Alessandria e Agata; molte sono raffiguranti due stemmi del Capitolo bellunese dei Canonici (San Martino con il povero), il monogramma di san Bernardino da Siena, protettore del Consiglio dei Nobili e quello del già ricordato cappellano Minellis. Il ciclo pittorico tardocinquecentesco, pur rivelando alcune discontinuità stilistiche, sembra uniforme nel progetto generale e, sul versante stilistico, pare condividere alcune analogie con la produzione di Nicolò de Stefani.

Sulla parete ovest dell'aula una Pietà, di inquieto lume che acutamente accentua la dolente anatomia del Cristo, viene condivisibilmente attribuita all'apprezzabile pittore seicentesco Agostino Ridolfi.

All'attenzione del visitatore non sfugge, infine, la tela con il *Miracolo di San Benedetto* che assieme al *Miracolo di san Brunone* (non esposta) provengono dall'ex convento di S. Gervasio. La risaltante tavolozza, la duttilità disegnativa, l'accuratezza dell'impianto scenico qualificano l'opera come una tra le migliori realizzazioni di Antonio Lazzarini, databile attorno al primo decennio del Settecento.

NEI DINTORNI

In un ameno paesaggio, in cui le possibilità di escursioni in mezzo alla natura costituiscono una vera attrattiva per il visitatore, si possono segnalare alcune chiesine, anche di antica fondazione. E' il caso della cappella di San Tommaso, inserita nella zona più vecchia del paese, le cui tipologie architettoniche ci riportano almeno al XVI secolo.

La chiesina di Sant'Antonio alla Valle, in origine un sacello, viene trasformata nelle attuali dimensioni nel 1950. Purtroppo gli originari arredi di qualche pregio (statue ottocentesche della Madonna con il Bimbo e di sant'Antonio abate) sono stati trafugati.

Ugualmente al Cinquecento data il piccolo edificio di Sant'Antonio in Col che, sebbene di proprietà privata, è stato già molte volte additato nelle guide turistiche per il felice contesto panoramico nel quale sorge.

TISOI

Chiesa dei Santi Severo e Brigida

Il sacro edificio, beneficiato con un lascito disposto da "Pasquallino di Ser Nicolò de Sugne (Sogne)" nel suo testamento vergato l'anno 1392, è intitolato a Severo – dodicesimo vescovo di Ravenna (sec. IV) – e a Brigida d'Irlanda (sec. V), fondatrice e badessa di un grandioso monastero a Kildare.

La chiesa divenne la "principale" dal 18 aprile 1430 quando, con atto del Capitolo bellunese dei Canonici, si fondò la cappellania suburbana di Tisoi comprendente anche i villaggi di Azei, Giazzo e Zeneghe. Di tale antica costruzione sappiamo che era fornita di torre campanaria (innalzata nel 1525) e ornata da affreschi.

Nella seconda metà del Settecento, ormai insufficiente ad accogliere l'aumentata popolazione, venne parzialmente abbattuta, ingrandita e riorientata; interventi di notevole significato portati a compimento nel 1765 tramite il lavoro gratuito di tutti i fedeli del luogo. Nella primavera del 1802, per accompagnare più degnamente le funzioni liturgiche, si riuscì anche ad acquistare un organo; strumento evidentemente prezioso in quanto ricordato dalle fonti cronachistiche dell'epoca.

Dal 1834 è chiesa parrocchiale.



L'interno attrae per la nobile, rigorosa, essenzialità lineare. L'aula, il presbiterio e l'abside presentano il soffitto con volta a botte lunettata, a crociera e a mezzo bacino insistenti su di un cornicione che demarca tutto il perimetro in modo unitario. L'aula trae illuminazione dagli specchi traforati delle lunette. Due le cappelle alloggianti gli altari laterali alle quali si accede attraverso archi a tutto sesto. Al centro dell'abside il sepolcro fatto eseguire dal curato Giulio Novelli nel 1768.

EMERGENZE ARTISTICHE

Certamente l'alzata dell'altar maggiore costituisce la "gemma" preziosa della parrocchiale in quanto opera di rimarchevole interesse e pregio storico-artistico.

Il sontuoso dossale seicentesco sfavillante di ori, restaurato in anni recenti, non venne commissionato per Tisoi ma per il convento cittadino dei Santi Gervasio e Protasio. Secondo l'ipotesi ritenuta più storicamente credibile dalla recente letteratura specialistica, l'imponente arredo fu venduto dal monastero nel 1764 al fine di accumulare i mezzi economici per la costruzione dell'altar maggiore in marmi policromi. Tale manufatto in stile rococò, quindi più vicino alla sensibilità estetica del tempo, avrebbe assolto anche al compito di conferire alla chiesa conventuale un tono di manifesta importanza considerando che proprio in tale ambiente si svolgevano le cerimonie di monacazione.

La struttura del dossale in legno scolpito, dorato e dipinto è interessata da un fitto testo decorativo, complesso ed esecutivamente raffinato. La cifra stilistica degli intagli, degli altorilievi sensibilissimi (si osservino le testine di monache) e delle sculture permettono di considerare l'opera come uno dei più alti raggiungimenti di Giovanni Auregne.

Le tre tavole figurate tardoquattrocentesche del registro inferiore (la Madonna in trono con il Bimbo e san Giovannino ai loro piedi, i santi Gervasio e Protasio negli scomparti laterali), in origine, ovviamente assieme alle altre più piccole, erano assemblate in un supporto di differente struttura e tipologia. Nel 1647, probabilmente per motivazioni estetico-liturgiche, vennero inserite nella grandiosa alzata di gusto barocco in oggetto.

Le immagini dei santi Gervasio e Protasio e quelle soprastanti dei santi Benedetto e Bernardo, entrambi con mitria e pastorale, per la loro finissima elaborazione coloristica, per la sensibilissima interpretazione atmosferica della luce e per l'elevato livello stilistico sono da assegnare ad un anonimo pittore veneziano di fine Quattrocento dotato di una cultura aperta ad istanze rinascimentali. Gli scomparti centrali rispettivamente raffiguranti la Vergine e l'Eterno Padre, di arcaica concezione formale congiunta a ricordi dell'arte di Jacopo da Valenza, sin dall'Ottocento sono stati invece condivisibilmente attribuiti all'attardato ma non ignobile pittore bellunese Antonio da Tisoi (doc. 1491 -1512). La composizione pittorico-scultorea del dossale – assemblaggio di opere di autori di cultura e di epoche differenti – crea comunque un insieme di avvincente armonia.

NEI DINTORNI

Salendo per la tortuosa stradina che porta a nord del borgo di Zei (Azei) è possibile visitare la cappellina di San Nicolò; costruzione seicentesca ma di fondazione documentata sin dal 1370. La pala del cinquecentesco Nicolò de Stefani raffigura, secondo il consueto schema compositivo, la

Vergine *in trono tra i santi Caterina d'Alessandria e Nicolò vescovo di Myra*. I piccoli affreschi parietali sembrano interventi settecenteschi.

Nessun arredo di reale valenza artistica appartiene invece alla chiesina seicentesca (?) di San Bernardino di Giazoi, mentre più interessante appare quella di Zeneghe, intitolata ai Santi Simone e Giuda. Infatti l'originaria fondazione – sulla scorta degli attestati archivistici – va posta in anni antecedenti il 1392 e l'attuale redazione architettonica è frutto di un esteso intervento di innalzamento e di rimaneggiamento della struttura antica (1680). Di tali primitive vestigia rimane inequivocabilmente testimonianza il lacerto affrescato rinvenuto sulla parete di sinistra; raffigura una santa non identificabile ma dall'abbigliamento pare cronologicamente riconducibile al XV secolo.

Sotto la calce forse esistono altre tracce del medesimo ciclo pittorico.

Alla chiesa appartiene, infine, la pala del seicentesco Francesco Frigimelica il Vecchio che propone il tema della *Madonna gloriosa tra i santi Simone e Giuda*.

ANTOLE

Chiesa di Santa Maria Assunta

Ridiscendendo verso Mussoi e seguendo la strada "Agordina" in breve si giunge ad Antole.

Se ipoteticamente al secolo XII si fa risalire il primo sacro edificio, una data certa della sua esistenza si ha invece nel 1346, quando viene citata a proposito di un contenzioso di natura giurisdizionale sorto tra il vescovo Gorgia de Lusa e il Capitolo bellunese dei Canonici. Nel diario di Visita pastorale del 1613 si accenna all'antichità del tempio e si fa riferimento anche ad un restauro e ad una risistemazione che lo avrebbero reso più funzionale. Possedeva due altari, la sagrestia e due ingressi. Dalla stessa fonte del 1624 giunge l'informazione del tetto ricoperto con lastre di pietra e del pavimento, ugualmente lapideo, composto in modo assai accurato. Sull'altar maggiore era esposta l'attuale pala dipinta tra il 1597 e il 1601; la torre campanaria, affiancante l'abside, appariva di apprezzabile disegno architettonico. Tra il 1624 e il 1639 venne completata la decorazione dell'aula con una serie di tele giunte sino a noi. Dall'analisi dei documenti dell'Archivio Vescovile di Belluno emerge dunque un dato assai positivo: sia la struttura architettonica, sia buona parte degli arredi menzionati si riconoscono negli attuali; segno tangibile della cura loro riservata da generazioni di fedeli che per secoli hanno generosamente provveduto anche alla dovuta manutenzione.

In questo senso vanno almeno menzionati gli interventi compiuti tra il 1846 ed il 1848; lavori impegnativi (comprendenti anche la risistemazione del cimitero e la costruzione di una vera e propria strada che conduce ad Antole), resi possibili dall'impegno degli abitanti e dai contributi finanziari donati da Bartolomeo Alberto Cappellari, nipote di papa Gregorio XVI.

La chiesa parrocchiale nella seconda metà del Novecento è stata sottoposta ad una serie di variegati interventi di restauro, tra questi ultimi si segnalano quelli del ciclo mariano dell'aula conclusisi nel 2003.

EMERGENZE ARTISTICHE

Nelle vele dell'aula e del presbiterio sono esposte quindici tele – ascrivibili, come accennato, ad un periodo pressappoco compreso tra il 1624 ed il 1639 – visualizzanti le salienti vicende della vita della Madonna. Il ciclo pittorico appartiene a più esecutori di differenti capacità tecniche ed entropia culturale ma, in larga parte, legati al mondo e alle espressioni figurative divulgate da Francesco Frigimelica, il principale pittore bellunese di primo Seicento.

Al catalogo di quest'ultimo sicuramente si debbono inoltre aggiungere le *Nozze di Cana* (parete di sinistra dell'aula), databili ad anni immediatamente a ridosso del 1624 che con una fascinosa partitura cromatica ed un ammaliante stile narrativo attualizzano il racconto evangelico rendendolo particolarmente godibile, specialmente nella minuta resa dei dettagli di poetica quotidianità. Sempre del maestro – con qualche aiuto di bottega – sono: la semilunetta della Vergine annunciata, la pala dell'altare dipinta tra il 1597 ed il 1601 (la Madonna in trono tra i santi Mamante e Giuliana con il ritratto del cappellano don Antonio Zoldan), l'*Adorazione dei pastori*, la fantasiosa *Fuga in Egitto*, dal paesaggio stillante note di trepida dolcezza, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, l'*Adorazione dei Magi* fremente di ricordi bassaneschi e la notevole *Incoronazione della Vergine*. Opera, quest'ultima, in cui il tema viene rappresentato con sensibilità spirituale post-tridentina non senza apertura verso forme espressive ed emotive di gusto barocco. La spiccata sontuosità dell'insieme, la preziosa finitezza del dettaglio, l'accensione coloristica determinata dalla gradazione luminosa puntano ad evidenziare il nucleo didattico-contenutistico costituito dal trionfale *Ritorno della Vergine al cielo* dove, accolta dalla corte di angeli musicanti – viene incoronata regina.

Sull'altare minore la pala del bellunese Luigi Speranza (1855), imperniata su di un convenzionale codice figurativo, propone alla venerazione i *Santi Antonio abate e Antonio da Padova*.

NEI DINTORNI

La chiesina dello Spirito Santo a Sois venne elevata nel 1709 per iniziativa della nobile famiglia Batti che nel villaggio possedeva estese proprietà fondiarie e una casa dominicale. La piccola costruzione, con ingresso aperto sulla pubblica via, non era finalizzata solo ad uso privato in quanto vi accedevano liberamente anche gli abitanti locali. Mutate le fortune economiche dei Batti la cappella passò per varie mani private sino al 1934 quando la famiglia proprietaria De Lago - con squisita sensibilità donò il sacro edificio alla Diocesi. Tra il 1996 e il 1997 gli abitanti di Sois, anche tramite il coinvolgimento generoso di alcuni enti, riescono a realizzare un articolato progetto di restauri. La pala dipinta tra il 1645 ed il 1675 (proveniente da un preesistente sacello), priva di significato artistico, è comunque una singolare raffigurazione devozionale nella quale attorno a sant'Antonio abate si assiepano i santi Rocco, Sebastiano, Antonio da Padova e Girolamo mentre in primissimo piano è raffigurato il cappellano don Girolamo Crovato.

Nel territorio esistono anche le chiesine private di San Vito a Mier e di S. Salvatore a Mares.

ORZES

Chiesa di San Michele Arcangelo

L'edificio parrocchiale, che è stato in parte oggetto di scientifici interventi di restauro conservativo conclusi nell'anno 2000, possiede una configurazione architettonica tardo cinquecentesca ma la sua epoca di costruzione – stando ai documenti dell'Archivio Vescovile di Belluno – risalirebbe almeno attorno al 1483 o, se si tiene conto della suggestiva intitolazione al santo arcangelo, a epoche assai precedenti (alto medioevo?). Comunque alla prima metà del Quattrocento spetta certamente la Crocifissione in affresco sopra l'altare minore di destra che, nell'elegante linearità gotica, evoca collegamenti culturali e stilistici con frescanti dell'epoca attivi nel comprensorio trevigiano. Tuttavia l'aspetto senz'altro più caratterizzante del dipinto si coglie immediatamente nel riquadro affrescato sotto la *Crocifissione* dov'è raffigurato un *transi*, cioè un corpo umano in decomposizione. L'aggressiva ripugnanza suscitata a primo acchito dal particolare soggetto iconografico voleva ricondurre l'osservatore ad una profonda riflessione sul significato della vita umana, specialmente se messa in dialettico rapporto con il Salvatore crocifisso dal cui sangue è sgorgata la garanzia di vita eterna. Dallo studio del diario della Visita Pastorale del 1624 si apprende che già allora tutto l'affresco era stato ricoperto dal dossale dell'altare nel quale era contenuta la pala di Francesco Frigimelica il Vecchio con la Trinità tra i santi Andrea e Lucia, fortunatamente giunta sino a noi.

Tutte le pareti del presbiterio presentano una decorazione ugualmente ad affresco, non però sempre integra e comprensibile; tuttavia il ciclo pittorico parrebbe cronologicamente collocabile attorno alla metà del Cinquecento. Nelle vele del soffitto si identificano i Dottori della Chiesa che sono significativamente disposti attorno alla candida colomba dello Spirito Santo. Ai lati dell'altar maggiore le immagini degli apostoli Pietro e Paolo, alloggiato entro illusorie nicchie, costituiscono due brani pittorici di non comune vigore figurativo e sul versante stilistico si apparentano strettamente alla produzione di Marco da Mel (si confronti il nostro san Pietro con l'analogo della parrocchiale feltrina di Mugnai). Sempre alla qualificata bottega dei pittori da Mel sembrerebbero appartenere i raffinati decori che, con signorile eleganza, caratterizzano il sottarco trionfale.

Sull'altar maggiore - lodato nel protocollo di Visita del 1639 - imponente arredo ligneo intagliato, scolpito e dorato realizzato dagli Auregne è esposta una pala raffigurante la *Vergine ed il Bimbo in gloria tra i santi Michele arcangelo e Sebastiano*. Dipinto del bellunese Goffredo Somtavilla (1850-1944), artista assai rinomato in Uruguay dove si era trasferito dal 1882.

Va infine segnalato il grande "telero" che nel sec. XVII è stato sovrapposto agli affreschi nella parete presbiteriale di sinistra.

Datata 1655, la vasta "scenografia" immette l'osservatore in un profondo spazio paesaggistico formicolante di vita, immerso in una luminosità avvolgente e ricco di vibranti annotazioni naturalistiche che conferiscono una nota di serenità all'insieme. In questo fondale, reso in termini di efficacia suggestiva, si stagliano (da sinistra a destra) le plastiche figure dei santi Brunone, Antonio da Padova e Antonio abate sorreggente la metaforica fiamma. Al centro, in una gloria angelica intervallata dai medaglioni con i Misteri del Rosario, la Vergine immacolata stringe a sé il Bambino benedicente. La tela tramite il supporto di una comparazione stilistica era stata attribuita

a Nicolò de Barpi; assegnazione attributiva confermata dalle sigle del pittore messe in luce dal recente, ottimo, restauro.

NEI DINTORNI

Oltrepassato il paese andando verso Bes, in splendida posizione paesaggistica si erge la chiesuola settecentesca intitolata a Santa Maria della Neve. L'oratorio edificato con licenza vescovile nel 1765 da Aldovrandino e Antonio Doglioni, rimaneggiato negli anni, venne via via impoverito anche a causa del disinteresse dei giuspatroni. Nel 1995, a scopo cautelativo, presso il Museo Civico di Belluno fu depositata la tavola dipinta che per molto tempo era stata l'unico ornamento di pregio del piccolo ambiente di culto. Il dipinto, raffigurante la *Vergine con il Bimbo in trono tra i santi Rocco e Sebastiano*, originariamente eseguito per la chiesa di San Michele, è di fine Quattrocento e sembra un prodotto della bottega di Matteo Cesa.

BES

Chiesa di San Martino

L'attuale luogo di culto, chiuso dal soffitto in legno a orditura a vista e presbiterio con volta a crociera, deriva da una costruzione ben più antica. Infatti durante i restauri del 1981, nel ricettacolo della mensa dell'altare, venne ritrovato un piccolo contenitore di vetro verde chiaro contenente l'attestato documentario della consacrazione avvenuta il 4 maggio 1514.

Nel contesto degli articolati interventi di restauro dell'81 è stato anche portato alla luce un brano affrescato, parte di un programma decorativo più esteso, documentato sin dalla Visita del 1578. Il lacerto raffigura la Vergine in trono tra due santi.

L'altare ligneo seicentesco, dall'alzata scolpita e intagliata, reca la pala di Francesco Frigimelica il Vecchio, nella quale, accanto alla Vergine e Bimbo gloriosi, compaiono i santi Martino e Antonio abate; in primissimo piano i committenti, devotamente atteggiati, costituiscono un saggio di abilità ritrattistica.

La tela citata nel testo delle Visite Pastorali solo a partire dal 1627, come di consueto nelle opere frigimelichiane, attrae per la cristallina chiarezza didattica che pur non evadendo dalla specifica tematica sacra sa evidenziare la profonda umanità dei personaggi. Basta infatti brevemente soffermare l'attenzione sul



sant'Antonio per riconoscervi quella nota di schietta cordialità e umana vicinanza atte a sollecitare

l'intima devozione del fedele; obiettivo al quale puntava l'attenzione dell'abile pittore. Il cromatismo pacato concorre poi a valorizzare l'aspetto didattico dell'opera.

La chiesa divenne parrocchiale nel 1958.

SAN GERVASIO

Chiesa dei Santi Gervasio E Protasio

Ritornando verso la città di Belluno e prendendo la strada che lambisce il moderno ospedale, in poco tempo si giunge alla località periferica denominata San Gervasio, dall'omonimo convento definitivamente chiuso nel 1909.

Il complesso architettonico, successivamente trasformato in ospedale, accoglieva le monache benedettine-cistercensi che vi si sarebbero insediate fin dal 1212. Nel 1493 un incendio distrusse una parte degli ambienti, poi ricostruiti tramite i redditi delle terre di proprietà del monastero. Al 1562 risale la nomina papale con la quale l'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo veniva nominato abate commendatario di S. Maria della Follina dell'Ordine benedettino-cistercense, sotto la cui giurisdizione entrava anche il convento di Belluno. La grande fama di cui godeva il celebre cardinale accrebbe il prestigio dell'istituzione religiosa e, una volta canonizzato (1610), anche le monache concorsero a diffonderne la devozione in loco.

Il terremoto del 1695 sconquassò tutto l'edificio che venne immediatamente ricostruito e ampliato secondo l'attuale fisionomia architettonica. In detto contesto innovativo, tra l'altro, si mise mano alla riedificazione dell'attuale chiesa esterna collegata con una grata alla cappella-coro, destinata alla chiusura.

Nel 1797 l'arrivo delle milizie francesi decretò la rapida decadenza culminata, nel 1806, con l'indemaniazione e la conseguente espulsione delle monache (1810). Riammesse ad abitare nel venerando convento nel 1816 grazie al decreto dell'imperatore Francesco I, vissero stentatamente sin quando il subentrato Governo italiano - proprietario dello stabile in forza dell'indemaniazione del 1806 - estromise definitivamente le superstiti che si unirono alle consorelle nel convento di San Giacomo di Veglia.

Dal 1967 la chiesa è parrocchiale.

EMERGENZE ARTISTICHE

L'altare maggiore, realizzato in marmi pregevoli a ridosso del 1764 quando le monache cedettero l'antica pala alla chiesa di Tisoi, ospita un coevo dipinto di Gaspare Diziani. Con piglio scenografico viene visualizzata l'*Assunta*, portata nella gloria eterna da due meravigliosi angeli, attorniata dai santi Gervasio e Protasio - dagli atteggiamenti declamanti - e da Carlo Borromeo, effigiato di pieno profilo. L'azzeccata preziosità della materia cromatica, la fastosità compositiva e la magistrale disinvoltura nella conduzione pittorica definiscono il dipinto come opera di indubbio livello stilistico.

Sempre a detto artista spetta la tela con *San Benedetto da Norcia*, inserito in una cornice mistilinea di stucco, alla sinistra dell'altare. Il *S. Bernardo di Chiaravalle*, in collocazione speculare,

è un dipinto tardosettecentesco forse eseguito dal bellunese Paolo de Filippi (1755-1830), suggestionato dagli esempi dizianeschi.

L'andata al Calvario e *L'incoronazione di spine* di Antonio Lazzarini sono realizzazioni di gusto ancora marcatamente tenebrista e illustrano, con patetici accenti ultradevoti, due passi tra i più drammatici della vita del Salvatore. Sebbene ascrivibili attorno al secondo decennio del XVIII secolo, le tele dipendono dalla cultura e dai modi divulgati in provincia da Agostino Ridolfi. Originariamente nella chiesa era esposta anche una terza tela lazzariniana, con la Crocifissione, oggi collocata sull'altare della cappella del cimitero urbano di Prade.

Sull'altare minore una modesta *Annunciazione* documenta l'attività del dilettante ottocentesco Francesco Agosti.

Al centro del soffitto dell'aula, entro una cornice mistilinea di stucco, risalta la squillante tavolozza impiegata da Giovanni De Min per eseguire (1855) *l'Assunta*, commissionatagli dalla contessa Elisabetta Agosti Cappellari che - dopo la morte del marito e di alcuni figli - si era ritirata nel convento anche allo scopo di potersi ricongiungere alle due figlie monacatesi alcuni anni prima.



SALCE

Chiesa di San Bartolomeo di Col Di Salce

In posizione elevata rispetto alle adiacenti abitazioni e al piano stradale che dalla località di San Gervasio conduce verso Sedico, sorge la chiesa dedicata all'Apostolo la cui esistenza è certa sin dal XIV secolo in quanto nei documenti dell'Archivio vescovile di Belluno già da tale secolo si accenna alla circoscrizione ecclesiastica di Salce.

La modesta struttura cultuale era però impreziosita da una mirevole tavola d'altare dipinta da Simon da Cusighe nel 1394 (oggi alla Ca' d'Oro a Venezia). Rappresenta la Madonna della Misericordia o dei battuti, attornata da otto scene della vita di san Bartolomeo e venne venduta forse attorno al 1813 ad un collezionista bellunese in modo da rimpinguare il fondo economico che sarebbe poi stato indispensabile per la realizzazione degli estesi interventi di restauro da tempo progettati.

Nel 1605 l'originaria cappella venne trasformata quasi nell'attuale redazione architettonica, attornata dal cimitero sul



sagrato (rimarrà in funzione sino al 1854). Dall'inedito testo della visita Pastorale del 1618 si apprende che l'area presbiteriale era tutta affrescata (forse era una parte muraria antica inglobata nella nuova struttura?); oltre all'altar maggiore, sul quale spiccava il dipinto di Simon da Cusighe, ne esisteva uno minore dedicato alla Madonna e gestito dalla Confraternita dei Battuti.

Tale pia istituzione laicale si riuniva nella sottostante cripta; ambiente che - salvato dalla distruzione - era stato incorporato nelle opere d'ampliamento di inizio Seicento. Non mancava, infine, la sagrestia ubicata a nord ed il portico esterno.

Detta fisionomia si riconosce sostanzialmente nei testi archivistici vescovili sino al 1813, quando vennero realizzati significativi interventi di rimaneggiamento e di restauro finalizzati a rendere più efficiente il luogo di culto che, dal 1834, diverrà sede parrocchiale. Il terremoto del 1873 arrecò estesi danni riparati, non senza fatica, grazie alla generosità dei fedeli; pertanto nel 1878 fu possibile espletare la cerimonia di consacrazione.

Nuovi e variegati interventi di consolidamento, manutenzione e abbellimento si succederanno per tutta la seconda metà del Novecento sino ai nostri giorni.

EMERGENZE ARTISTICHE

L'altar maggiore in pietra policroma, giunto a Salce per acquisto nel 1844 dalla chiesa di Tambre d'Alpago, reca la pala dipinta dal pittore locale Luigi Speranza (1819-1879) il quale fu sostenitore convinto dell'unità italiana e per questo perseguitato dal governo austriaco. Il dipinto raffigura i *Santi Giovanni Battista e Bartolomeo* che pur attraverso una personale rielaborazione cromatica, rievoca inequivocabilmente una suggestiva componente di influssi mediati dall'arte di Hayez.

Probabilmente sempre allo Speranza si debbono i due piccoli olii (sant'Antonio da Padova e san Rocco) inclusi nei fornic lateralmente dell'altare minore la cui mensa è datata 1605.

L'alzata lignea intagliata, dorata e policromata è costituita da un'elaborata struttura a due registri con archi spezzati e gattoni espansi. Completamente interessata da un insistente decoro vegetomorfo, può essere annoverata tra i dignitosi prodotti della bottega seicentesca degli Auregne. La nicchia centrale - incomprensibilmente rivestita di un manto di mosaico nel 1969 - custodisce la pregevole statua lignea dell'Addolorata dello zoldano Valentino Panciera Besarel (1829-1902). Manufatto di pacata eleganza nella cadenza lineare e di forte impatto sul piano emotivo.

NEI DINTORNI

A poca distanza dalla parrocchiale, alla sommità di una collina, in uno stupendo contesto paesaggistico dal quale si gode la visione dell'amena vallata bellunese, si erge la chiesa di San Pietro la cui primitiva fondazione è documentata antecedentemente l'anno 1363. La sua antichità viene, infatti, sottintesa dal diario di Visita Pastorale del 1577 quando si accenna sia alla sua antichità sia alla necessità di interventi di restauro. Sempre da fonti d'archivio si apprende che nel 1639 funzionava quale chiesa parrocchiale. Possedeva tre altari, alla piccola sagrestia si accedeva a nord passando per il coro nel pavimento del quale c'erano alcuni sepolcri nobiliari. Il campanilino era in asse con l'ingresso maggiore e sul sagrato trovava posto il cimitero. Nel 1666 nell'aula venne posizionato un quarto altare. Demolita nel 1812 poiché fatiscente, nel 1815 partì la ricostruzione, terminata nel 1833. La chiesa, di monumentale impianto architettonico, venne ultimata soprattutto per la generosità del pontefice Gregorio XVI, assai affezionato alla sua Terra natale e sempre disposto a concedere aiuti per luoghi di culto. Gli altari minori sono attualmente decorati da tele del pittore settecentesco Antonio Bettio e su quello maggiore - in marmi pregiati - spicca la grande tela di Antonio Federici (1790 - 1869) che illustra l'episodio evangelico di *Cristo mentre consegna le simboliche chiavi a Pietro*.

L'altra chiesa minore, intitolata a Sant'Antonio da Padova, venne innalzata nella frazione di Giamosa a partire dall'anno 1706 per assolvere ad un legato testamentario del gentiluomo Domenico Gervasis. Parzialmente ricostruita e comunque rimaneggiata nel 1866 perché ridotta in uno stato quasi fatiscente, fu gravemente lesionata dal sisma del 1873; danni risanati solo con gli interventi conclusi nel 1909. Il piccolo edificio, oggi assai curato, si segnala per l'altar maggiore con un'alzata seicentesca di scuola auregnana, includente la pala dell'ottocentesco Luigi Speranza che raffigura la *Visione di sant'Antonio*. Sull'arrese si notano due statue angeliche sedute provenienti, come l'alzata, da un altro contesto chiesastico.

Tra i luoghi di culto visitati dal Vescovo nel 1578 si accenna anche a quello di San Giovanni Battista di Canzan. L'edificio è modestamente arredato e, già dal 1639, viene documentata l'attuale pala con la *Madonna ed il Bimbo tra i santi Giovanni Battista e Francesco*. Se

il dipinto qualitativamente non suscita molto entusiasmo va però ammirato il dossale intagliato e dorato. Infatti si configura come un manufatto di rigorosa ed essenziale concezione strutturale, valorizzata dalla cifra stilistica dell'intaglio che risulta di rimarchevole finezza anche nella resa del particolare.

Sebbene l'oratorio seicentesco dell'Annunziata a Salce non sia un edificio di culto giuridicamente dipendente dalla parrocchia, dal momento che già più volte è stato oggetto di attenzione in diverse pubblicazioni, va almeno rammentato per l'armoniosa pala d'altare con l'Annunciazione del bellunese Goffredo Somnavilla, da lui dipinta nell'inoltrata seconda metà dell'Ottocento.



BALDENIGA

Chiesa dei Santi Fermo e Rustico



Il tempio, intitolato ai martiri nordafricani Fermo e Rustico (sec. III), è di antichissima fondazione come sembrerebbero provare i due plutei in calcare biancastro murati a fianco dell'ingresso

principale che dalla letteratura specialistica vengono assegnati al tardo sec. VI. Tuttavia anche se detti bassorilievi non fossero appartenuti al primo edificio sacro - ma provenissero dalla cappella del castello allora ivi esistente - le prime notizie archivistiche del luogo di culto risalgono comunque almeno al 1233. La chiesuola venne successivamente menzionata in un legato testamentario del 1363.

Dallo studio del testo della Visita Pastorale del 1627 - pur a grandi linee - si ricava l'immagine di una costruzione di limitate dimensioni, ornata da un solo altare (recante una discreta pala in pittura) e attornata dal proprio cimitero. Nel 1639 gli altari sono due e nel 1654 tre. A ridosso di quest'ultima data il tempio antico venne abbattuto e ricostruito con l'attuale fisionomia. Il testo di Visita Pastorale del 1680 riporta la curiosa notizia che entrambi gli altari minori erano intitolati a san Fermo del quale si custodisce tutt'oggi un'insigne reliquia. Nel 1723 il campanile risultava "a cavaliere", in asse con l'ingresso maggiore (più tardi fu possibile innalzare la torre campanaria a nord, a ridosso della struttura chiesastica).

Il determinante incremento dell'arredo artistico va attribuito al fattivo intervento dell'intelligente e colto rettore don Giuseppe Zuliani che, attorno al 1808, acquistò dalle chiese cittadine indemaniate molteplici manufatti di differenti epoche. In questo modo egli salvò da sicura dispersione un ricco patrimonio adattandolo alla sua chiesa.

A partire dal 1990 sono stati realizzati diversificati restauri sia delle opere d'arte che dell'edificio.

EMERGENZE ARTISTICHE

Sopra l'orchestra, in una cornice intagliata, un dipinto ad olio con *san Lorenzo di fronte ai giudici* ci richiama chiaramente ai modi espressivi e compositivi di Nicolò de Stefani, il quale ha eseguito l'opera verosimilmente attorno alla metà del XVI secolo.

Sotto al pulpito era collocato il meraviglioso e celebre gruppo scultoreo con i quattro Evangelisti intenti a sorreggere il globo celeste di Andrea Brustolon (1700 circa) - acquistati dalla soppressa chiesa bellunese di S. Croce da don Zuliani - che per motivi cautelativi è oggi in temporaneo deposito presso il Museo diocesano d'Arte Sacra.

Nel pulpito una tela del seicentesco Francesco Frigimelica il Vecchio visualizza, con la consueta facilità di figurazione, i *Santi Francesco e Chiara* adoranti la croce.

Al catalogo del Frigimelica spetta anche la pala dell'altare minore di sinistra dedicato a sant'Antonio da Padova. La *Gloria di sant'Antonio* si qualifica come un lavoro di preziosa finitezza, di ricca e dotta fioritura simbolica, di singolarissima sensibilità coloristica e di elevato registro stilistico. La mirevole tela, di edificante e dolcissima spiritualità, va cronologicamente collocata in un periodo posteriore al 1639 e antecedente al 1654; venne donata alla chiesa dalla munifica Olimpia Miari Alpago, ricordata dal cartiglio e dagli stemmi congiunti riportati in basso a sinistra. All'arco di tempo indicato, probabilmente, si riferisce inoltre la pala frigimelichiana dell'altar maggiore con i *Santi Fermo, Rustico e Giovanni Battista* sovrastati dalla Vergine inclusa in una sontuosa gloria angelica, densa di echi figurativi veronesiani e palmeschi.

Sul pomposo altare degli Auregne (sec. XVII) si ammira il tabernacolo - affiancato da due meravigliosi angeli - che Andrea Brustolon attorno al 1695 aveva scolpito per la chiesa di S. Maria dei Battuti e poi acquistato dal non mai abbastanza lodato don Zuliani.

Sul lato di sinistra dell'arco trionfale, sopra la custodia lignea della reliquia di san Fermo, l'attenzione va concentrata sulla statua del martire che la letteratura specialistica ha recentemente assegnato a Matteo Cesa (attorno al 1500).

In alto, sull'arcata trionfale, due tele rispettivamente raffiguranti i Santi *Faustino e Giovita* e *Gervasio e Protasio* ci testimoniano ancora l'ampiezza della produzione a carattere sacro del Frigimelica.

Le altre cinque tele appese ancora più in alto sono di difficile valutazione ma appaiono lavori sei-settecenteschi (alcuni di Agostino Ridolfi).

Nel presbiterio due dipinti, quasi sicuramente provenienti dal convento di S. Gervasio, illustrano *L'ingresso in monastero di santa Scolastica* e un episodio della Vita di san Brunone; composizioni di disinvolta scioltezza narrativa già attribuite dallo scrivente al settecentesco bellunese Gervasio Protasio Alchini. Di gradevole esecuzione appaiono anche i tre medaglioni con scene mariane scolpiti nel postergale (sec. XVIII) collocato a ridosso della parete di destra del presbiterio.

Sull'altare minore seicentesco di destra è esposta una pala dell'ottocentesco Paolo de Filippi che, in un'elaborata cornice barocca, racchiude a sua volta un quadretto con la *Madonna e il Bimbo*, lavoro seicentesco forse di un seguace di Agostino Ridolfi.

FONTI CONSULTATE

FONTI MANOSCRITTE

Archivio Vescovile Belluno. Segato di Pasqualin Auregne (1392), busta 41/2-C; Visita alle Cappelle della Pieve del Duomo (1599-1624), busta A.II. 3/9; Visita chiese suburbane di Belluno 1639, busta A.II.6/10; Visita Cappelle Pieve del Duomo (1654-1687), busta A.II.7/6; Visita Cappelle suburbane 1701, busta A.II.15/2; Visita Cappelle Pieve del Duomo 1708, busta A.II.14/9; Visita Cappelle suburbane 1723, busta A.II.18/3.

FONTI A STAMPA

Considerato il carattere divulgativo della pubblicazione - pur non priva di un intento scientifico - la scelta dei testi di riferimento ha generalmente privilegiato quelli fondamentali e i contributi più recenti ai quali si rinvia anche per lo specifico aspetto dell'approfondimento bibliografico.

- 1607 - G. PILONI, *Historia*, Venezia (si cita dall'ed. di Belluno del 1929).
- 1984 - G. DE BORTOLI, F. VIZZUTTI, *Belluno storia architettura arte*, Belluno.
Egidio Dall'Oglio di Cison di Valmarino e il suo tempo 1705-1784, a cura di G. MES, D. GASPARINI, Cison di Valmarino (TV).
- 1986 - S. CLAUT, *All'ombra di Tiziano*. Contributo per Girolamo Denti, in "Antichità viva", XXV, 5-6, pp.16-29.
- 1990 - G. FOSSALUZZA, *Treviso*, pp.541-571, in AAVV, *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano.
- 1991 - P. CONTE, Il "rifabbrico" di S. Nicolò di Piave nel 1861 probabile intervento di Giuseppe Segusini, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXII, 277, pp.197-205.
- 1992 - G. DAL MAS, *Giovanni De Min 1786-1859*, Belluno.
G. MIES, *Arte del '700 nel Veneto orientale*, Pordenone.
- 1992 - F. VIZZUTTI, *Storia e arte nelle chiese della parrocchia di Sargnano*, Cornuda (TV).
- 1993 - Comune di Belluno - Biblioteca Civica, *Documenti antichi trascritti da Francesco Pellegrini*, 5 (dal 1408 al 1420), Belluno.
- 1994 - F. VIZZUTTI, *La pala di S. Rocco*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXV, 287, p.107.
- 1995 - R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano.
F. VIZZUTTI, *La cattedrale di Belluno. Catalogo del Patrimonio storico-artistico*, Belluno.
- 1996 - Diocesi di Belluno e Feltre, a cura di N. TIEZZA, *Storia religiosa del Veneto*, 7, Padova.
- 1998 - T. CONTE, *La Pittura del Cinquecento in Provincia di Belluno*, Milano.
G. SARETTA, *La famiglia Cappellari e Gregorio XVI*, pp.55-77, in *Papa Gregorio XVI e Belluno, Convegno di studio nel 150° della morte*, Belluno 18 settembre 1996, Belluno.
F. VIZZUTTI, *Goffredo Sommariva 1850-1944*, Padova.
F. VIZZUTTI, *Paolo de Filippi: un pittore tra Settecento e Ottocento*. *Indagini e proposte*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXIX, 305, pp. 265-268.
- 1999 - L. BORANGA, *Antonio Lazzarini pittore bellunese del Settecento*, con saggio introduttivo di F. Vizzutti, Cittadella (PD).
P. CONTE, M. PERALE, *90 profili di personaggi poco noti di una provincia da scoprire*, Belluno.
F. VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Cavarzano - Documenti di Storia e d'arte*, Belluno.
- 2000 - A. BURLON, L. PONTIN, *Araldica della Provincia di Belluno*, I, Belluno.
M. DE GRASSI, *La pittura del Settecento nel Bellunese*, pp.67-85, in *Il genio delle Alpi. Capolavori pittorici del Rococò europeo*, a cura di A. ANTONELLO, Trieste.
M. PERALE, *Il Palazzo dei Rettori. Storia e architettura*, Belluno.

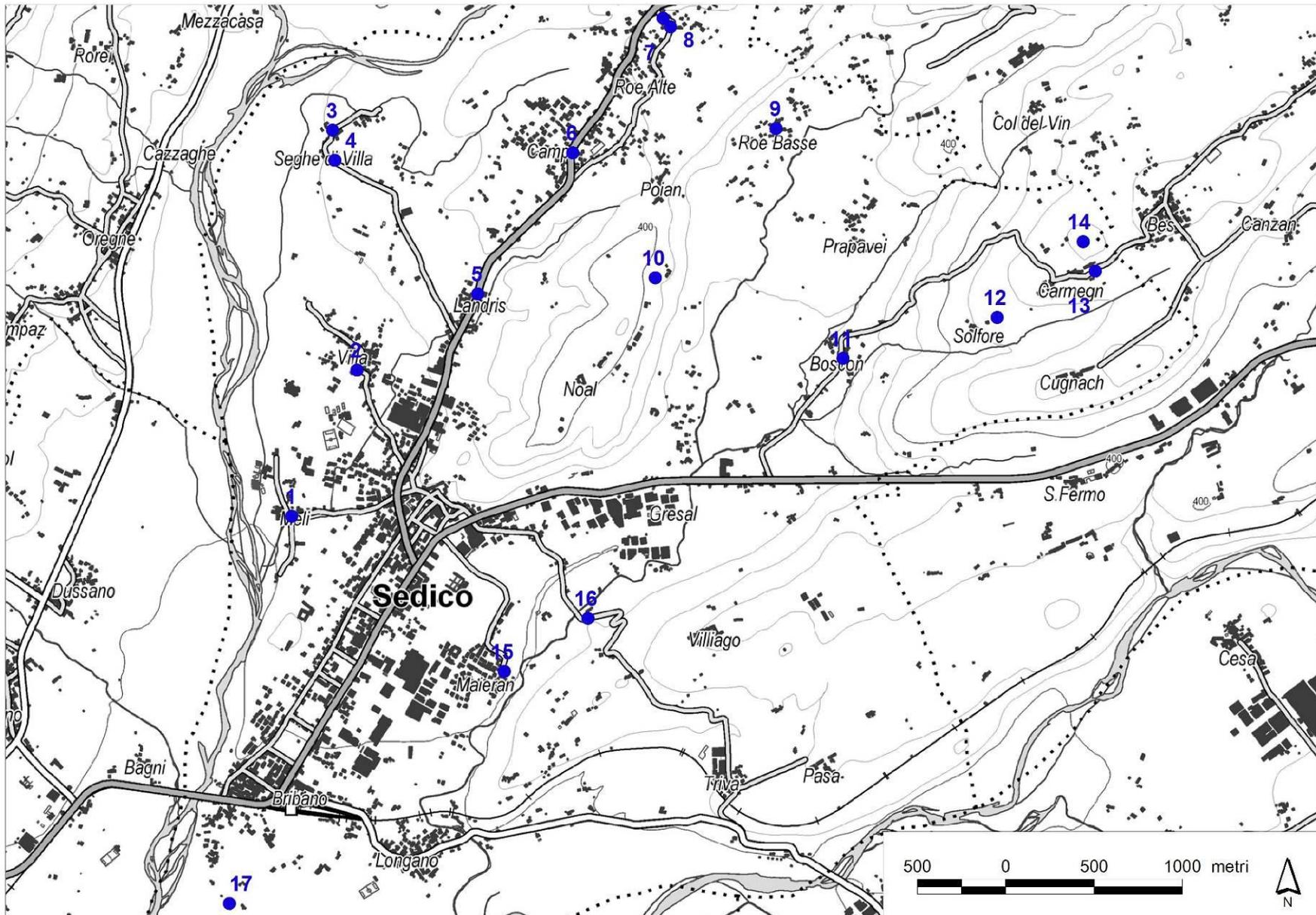
- M. PERALE, F. VIZZUTTI, *La chiesa e il convento di Santa Maria di Loreto a Belluno*, Belluno.
- 2001 - Cesare Vecellio 1521 c. - 1601, a cura di T. CONTE, Belluno.
M. PERALE, *L'Alto Medioevo nella Provincia di Belluno*, Legnago (VR).
S. MISCELLANEO, *Il Monte di Pietà di Belluno e il suo archivio*, a cura di P. CONTE, Verona.
Chiesette pedemontane. Santi guerrieri e santi guaritori nelle Dolomiti Bellunesi, a cura di L. BORTOLAS, T. CONTE, Sommacampagna (VR).
F. VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di San Giovanni Bosco a Belluno. Documenti di storia e d'arte*, Belluno.
F. VIZZUTTI, *Il restauro della tela di Nicolò de Barpi; Completati nella chiesa di Orzes i lavori di restauro dei dipinti*, in "L'Amico del Popolo", 7 aprile, 14, p.19.
- 2002 - M. DE GRASSI, Belluno, pp.211-260, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. PAVANELLO, I, Milano.
F. VIZZUTTI, *Gli "ornamenta ecclesiae" secondo Valentino Panciera Besarel*, pp.62-77, in AAVV, *Valentino Panciera Besarel 1829-1902*, cat. della mostra a cura di M. DE GRASSI, Verona.
- 2003 - A. DA RIF, *Capitolo e Canonici della Chiesa Cattedrale di Belluno 853-2003*, Belluno.
G. SARETTA, *La chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Bolzano Bellunese. Documenti, note d'arte, spigolatura*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXXIV, 322, pp.102-120.
F. VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Antole-Sois. Documenti di storia e d'arte*, Belluno.
- 2004 - *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento. Catalogo della mostra* a cura A. M. SPIAZZI, G. GALASSO, R. BERNINI, L. MAJOLI, Milano. (Sono stati particolarmente considerati i contributi di: T. Franco, G. Galasso, L. Sartor, A. Markham Schulz, L. Majoli, G. Ericani, F. Vizzutti).
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. ROLLANDINI, Milano.
- 2006 - F. VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Mussoi. Documenti di storia e d'arte*, Belluno.
- 2007 - *Chiesa di S. Matteo. Un restauro paziente*, a cura di A. DA POS, Belluno.
M. DE GRASSI, *Giuseppe Sordina e la scultura del Settecento nel Bellunese*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXXVIII, 334, pp.97-120.
R. GIORGI, *Santi*, Verona 2007.
E. ROLLANDINI, *La pittura dell'Ottocento nel Bellunese. Itinerari*, Crocetta del Montello (TV).
- 2008 - A. DA RIF, *Sacre reliquie venerate nella Basilica Cattedrale di Belluno*, Belluno.
G. FOSSALUZZA, *Francesco Frigimelica inconsueto e una "variazione sul tema" di Paris Bordon*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", LXXIX, 337, pp.89-124; 338, pp.167-188.
- 2009 - M. PERALE, *Il Medioevo e l'età Moderna*, pp.79-171, in *Storia di Belluno dalla preistoria all'età contemporanea*, a cura di G. GULLINO, Sommacampagna (VR).
Andrea Brustolon e la sua bottega. Itinerari in provincia di Belluno, a cura di A. M. SPIAZZI, M. MAZZA.
Andrea Brustolon 1662-1732. "Il Michelangelo del legno", catalogo della mostra a cura di A. M. SPIAZZI, M. DE GRASSI, G. GALASSO, Milano.
- 2010 - *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, a cura di M. MAZZA, G. GALASSO, Crocetta del Montello (TV).
D. VIGNAGA, *Simon da Cusighe: appunti d'archivio*, in "Dolomiti", XXXIII, 1, pp.57-58.
F. VIZZUTTI, *Le opere di Francesco Frigimelica "il Vecchio" tra Cadola e Alpago: documenti, considerazioni e proposte*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi*, a cura di M. MAZZA, Crocetta del Montello (TV).

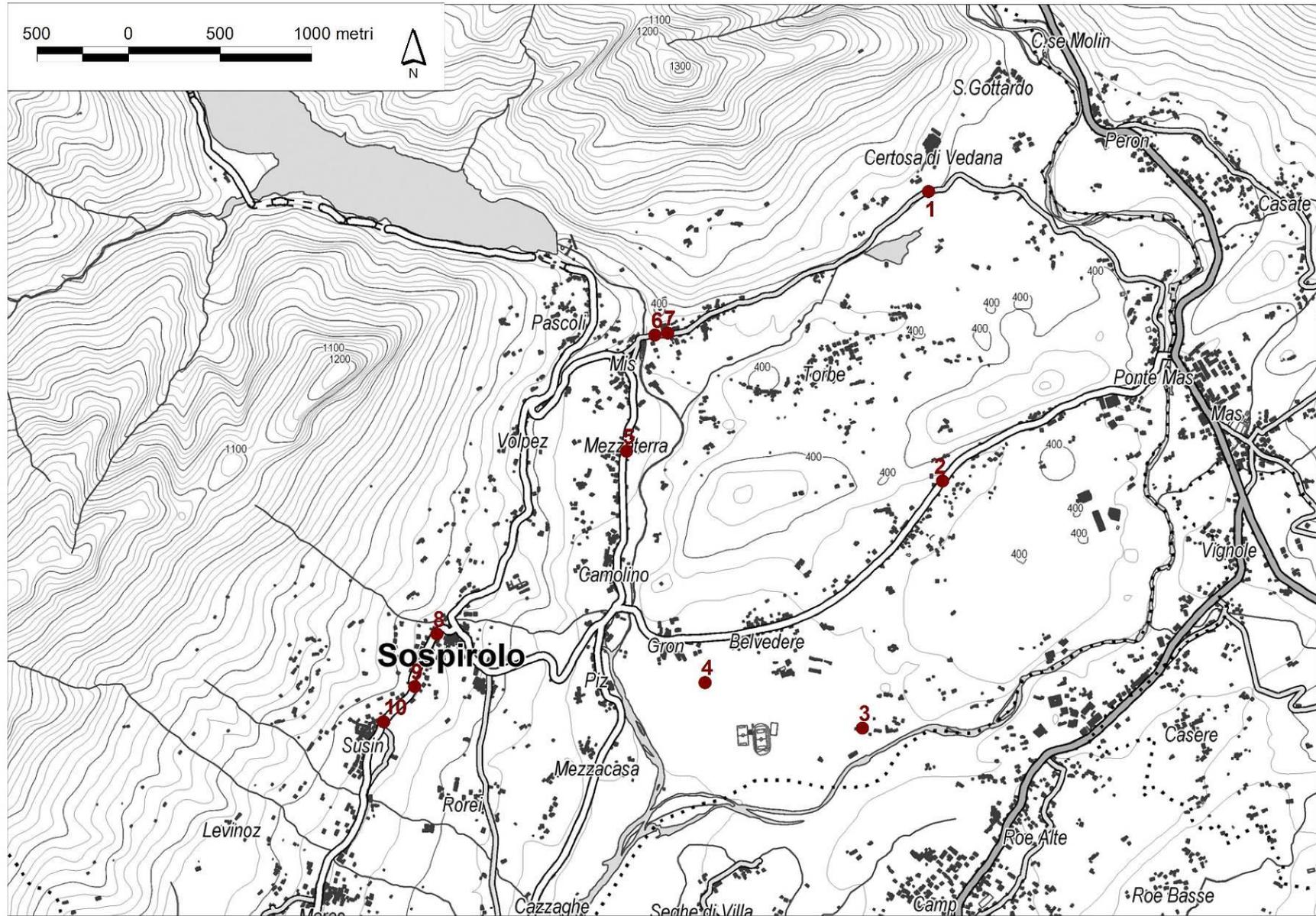
2001 - Andrea Brustolon: opere restaurate. La scultura lignea in età barocca, a cura di A. M. SPIAZZI, M. MAZZA, Dolo (Ve).

4.3 I capitelli

I capitelli, oggetto di questo capitolo, sono parte di quella che veniva considerata, soprattutto sino a qualche anno fa, arte minore o, semplicemente, popolare, perché non realizzata da grandi artisti e perché formata da opere semplici, costruite con prodotti comuni. L'importanza di queste strutture, invece, sta proprio nella loro vicinanza alle persone, alla cultura del paese, alla religiosità del tempo; tali aspetti si riflettono in esse e ne costituiscono una preziosa testimonianza storica. E' quindi doveroso ampliare le conoscenze che si hanno a riguardo, attraverso un'opera di ricerca e di catalogazione, per sensibilizzare l'opinione pubblica su questi reperti storici a portata di tutti, e successivamente richiamare l'attenzione sulla necessità di manutenzione delle strutture più antiche e deteriorate.

Quale esempio di questo ricco patrimonio è stata effettuata una catalogazione di capitelli, altari, nicchie ed edicole nei comuni di Sedico, con 17 opere visionate, e Sospirolo, con 10 diversi manufatti descritti. La loro ubicazione viene resa nelle cartine di seguito riportate e, per ognuno di esse, viene fornita una breve descrizione comprensiva di una o più foto.





Capitelli in Comune di SEDICO

1. Capitello della Madonna addolorata

Località Meli.



La cappella si trova lungo il percorso tematico delle “Antiche rogge” in località Meli ed è posizionata sul bordo della strada comunale. All'interno vi sono dipinti relativi principalmente alla Madonna ed a Cristo; è presente anche un piccolo altare sul quale è posta una piccola statua della Madonna e vi sono delle panche in legno. Prima della presente cappella ve ne era un'altra di dimensioni più modeste, la quale, però, fu abbattuta dopo la 1^a Guerra Mondiale per l'allargamento della strada; in sostituzione di questa il Genio Civile costruì la struttura attuale, nella quale tutti gli anni durante il mese di maggio si celebra il rosario.

2. Capitello Case Tibolla

Località Villa.



Si tratta di un capitello in calcestruzzo posto a lato della strada comunale che attraversa il centro abitato di Villa, il quale fu realizzato negli anni '50 e attualmente contiene un crocefisso. Prima della struttura attuale vi era un crocefisso ligneo realizzato nei primi anni del '900 e successivamente posto su di un altare in legno. Attualmente il capitello versa in buone condizioni e viene valorizzato dai fedeli circondandolo di piante e fiori.

3. Capitello della Madonna

Località Seghe di Villa.



Si tratta di un capitello votivo dedicato alla Madonna come protettrice della famiglia, che è situato in contesto formato da piante ornamentali e una breve pavimentazione in sassi che collega la strada comunale al capitello. La struttura è composta da muratura in mattoni e pietra (presente nella parte frontale) e da copertura in cemento e pietre; i mattoni utilizzati sono quelli dei pilastri delle antiche segherie che vi erano nella zona e che danno il nome anche alla località.

4. Nicchia di S. Antonio

Località Seghe di Villa.



Si tratta di un'edicola votiva dedicata a Sant' Antonio che si trova inserita nel muro di un antico edificio rurale, il quale presenta dei motivi ornamentali a forma di cuore posti sopra l'opera; all'interno della nicchia vi è una statua che rappresenta il Santo che sorregge un bambino, mentre nella parte esterna si può osservare un serramento ligneo con all'apice un crocifisso ed un devoto intagliati.

5. Capitello di S. Antonio

Località Landris.



Capitello dedicato a S. Antonio e situato lungo la strada statale 203 ("Agordina") in località Landris; è collocato a bordo strada in corrispondenza di un accesso privato ad un nucleo di case e si trova inserito in un muro a secco con funzione di sostegno del terreno retrostante. Si tratta di una struttura realizzata negli anni '30 per ex voto, all'interno nella cui nicchia si trova una statua di S. Antonio con bambino posta su di un piccolo altare. Una cancello in ferro decorato separa il fedele dall'immagine votiva.

6. Capitello di S. Antonio

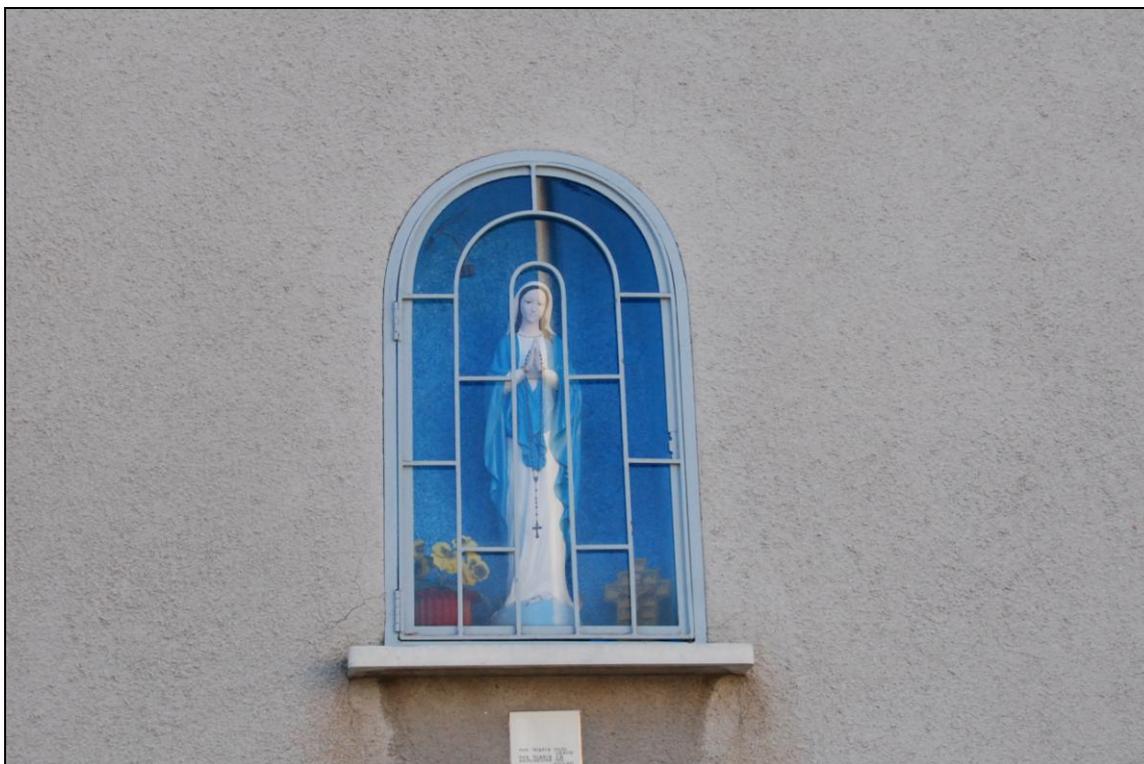
Località Roe.



Capitello situato lungo la strada statale "Agordina" in località Roe, dove è posizionato a poca distanza dal ciglio della strada, è stato realizzato per grazia ricevuta da un soldato sopravvissuto al ribaltamento di un carro militare durante la Prima Guerra Mondiale, come indica l'iscrizione situata nella parte bassa. La struttura verticale è composta da mattoni, mentre la copertura è in calcestruzzo. Il capitello è dedicato a Sant' Antonio, infatti all'interno della nicchia, protetta da un cancello in ferro decorato, è possibile osservare l'immagine del Santo con un bambino nel suo braccio.

7. Nicchia della Madonna

Località Roe Alte.



Si tratta di un'opera dedicata alla Madonna e realizzata dal Cav. Serafino Roldo nel 1950 in concomitanza alla realizzazione dell'abitazione sulla quale si trova: è, infatti, inserita in una parete della casa rivolta verso la strada comunale che attraversa l'abitato di Roe Alte. All'esterno della nicchia si può osservare un serramento in metallo di colore azzurro, mentre all'interno, su uno sfondo blu, è situata una statua in gesso della Madonna, dalle cui mani giunte pende un rosario. Sotto l'opera vi è una iscrizione su marmo dedicata alla Madonna che riporta una frase di Beato di Montfort: "Per Maria ogni grazia, per Maria la remissione dei peccati, per Maria il trionfo del Regno di Dio".

8. Capitello di S. Antonio da Padova

Località Roe Alte.



Capitello realizzato all'inizio del '900 e situato su di un piccolo spiazzo nell'abitato di Roe Alte. Si tratta di un'opera in muratura al cui interno è possibile osservare una statua in gesso di Sant'Antonio da Padova, un Cristo in legno e due Madonne anch'esse in legno. Attualmente il capitello si trova in pessime condizioni, in quanto l'intonaco delle pareti sia interne che esterne si sta scrostando; a questo si aggiunge il fatto che la posizione nella quale si trova ora, caratterizzata dalla presenza di vegetazione erbacea cresciuta nel suo intorno, di certo non valorizzano l'opera.

9. Capitello di Santa Barbara

Località Roe Basse.



Il capitello è dedicato a Santa Barbara, protettrice dei minatori, dei quali facevano parte molti uomini del paese. L'opera è stata realizzata negli anni '60 ed è composta da un basamento in sassi e cemento sul quale poggia una struttura in calcestruzzo: quest'ultima presenta una copertura in tegole ed una nicchia protetta da una grata in ferro, all'interno della quale trovano posto la statua di Santa Barbara e quella di Sant'Antonio con bambino. A lato dell'urna vi è un'iscrizione su marmo posta dagli abitanti di Roe Basse e rivolta agli uomini e le donne del paese defunti o caduti in guerra.

10. Altare Al Cristo

Località Roe Alte.



Il crocifisso si trova in un prato di proprietà privata situato presso Roe Alte ed è di recente realizzazione. Si tratta di un'opera lignea in ottimo stato con manto di copertura in scandole di legno.

11. Altare Al Cristo

Località Boscon.



Opera situata nella frazione Boscon che è stata recentemente ristrutturata e spostata di alcuni metri rispetto alla posizione originale: infatti se un tempo si trattava di un crocefisso poggiato su di un tronco di salice situato lungo una strada di campagna, attualmente è posto lungo la strada comunale ed il Cristo è stato posto su una nuova croce in legno.

12. Capitello della Madonna di Lourdes

Località Carmegn.



Capitello dedicato alla Madonna di Lourdes, della quale si trova una statua posta su di un piccolo altare all'interno dell'urna. Si tratta di un'opera moderna, situata su suolo privato a poca distanza da una strada vicinale che collega la zona con l'abitato di Carmegn. Il capitello è composto da una struttura semplice a base quadrata e con pareti e copertura in calcestruzzo ed è affiancata da due cipressi.

13. Nicchia del Signore

Località Carmegn.



L'opera è situata nel muro di una casa rurale di recente ristrutturazione, ma non è nota l'epoca nella quale venne realizzata. All'interno della nicchia le pareti sono rivestite di intonaco bianco ed è situato un dipinto di non certa datazione raffigurante il Signore, che è stato ridipinto nel 1941 da Zoe Mellame Mancuso; a protezione del dipinto è presente un serramento in legno antico.

14. Capitello a quattro edicole

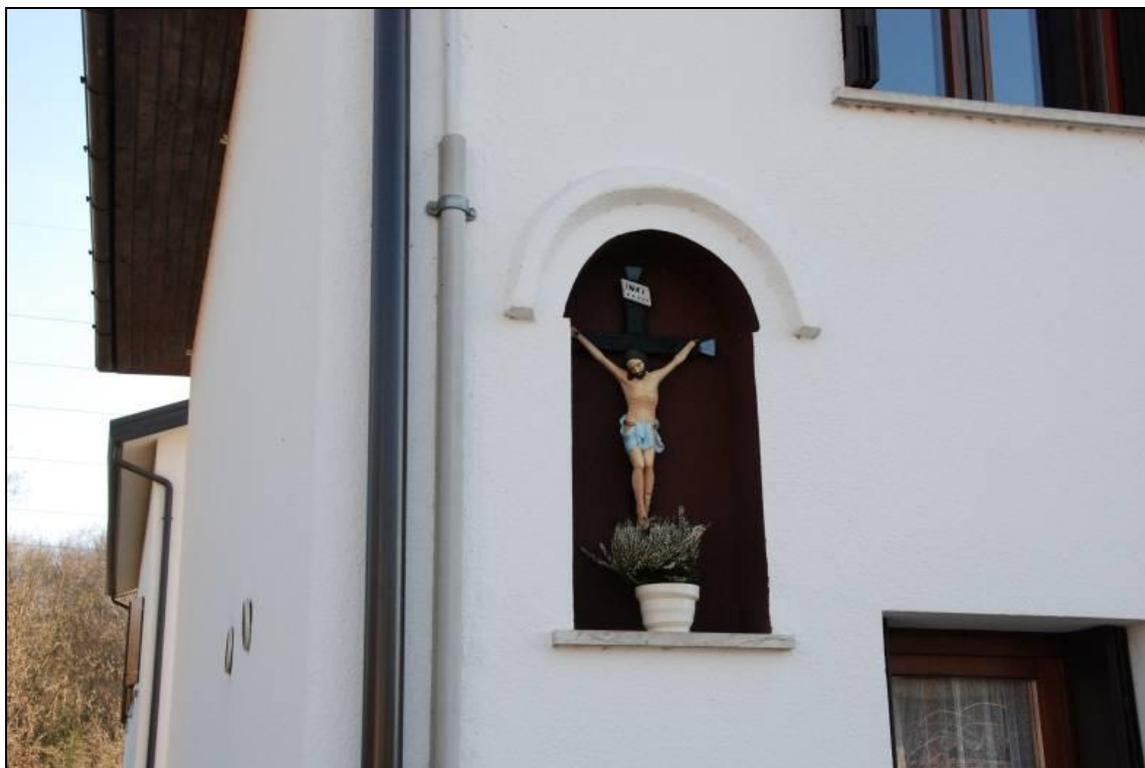
Località Carmegn.



Capitello situato in pieno ambiente agrario su posizione rilevata panoramica che guarda alla Val Cordevole, venne realizzato in pietrame laterizio con copertura in lastre di pietra e rivestito di intonaco liscio. Sono presenti quattro edicole attualmente vuote dove prenderebbero posto le statue di San Pietro, Sant'Antonio e la Madonna, ma dopo che le originali vennero trafugate, ne furono realizzate di nuove, ora conservate nella villa patronale.

15. Nicchia Al Cristo

Località Maieran



La nicchia si trova all'esterno di una parete di una casa ed è visibile da una strada comunale che passa per l'abitato di Maieran. Il crocefisso è in legno e lo stato di conservazione è molto buono, anche perché è di recente realizzazione.

16. Altare Madonna con bambino

Località "La Merica"



Il manufatto si trova in località La Merica, vicino alle acque del torrente Gresal, all'inizio di una scorciatoia per Villiago che veniva chiamata "La Merica", da cui quindi deriva il nome della località; esso si affaccia, dal prato di una proprietà privata, ad una strada comunale. L'altare è costituito da un crocifisso e da una struttura in legno, che sono stati recentemente restaurati, mentre il supporto è in cemento.

17. Capitello Al Cristo

Località Villa Brosa



Nelle campagne a Sud di Bribano, all'interno della frazione Villa Brosa, è possibile vedere questo capitello di proprietà privata, realizzato con pietre e calcestruzzo, contenente un crocifisso in legno. La datazione dell'opera è facilitata da una iscrizione riportata nel retro "Maggio 1933", probabilmente a seguito di una carestia o di un' epidemia. Lo stato di conservazione è molto buono.

Capitelli in Comune di SOSPIROLO

1 Edicola Madonna (già Sacro Cuore di Gesù)

Località Vedana



Alla base del convento della Certosa di Vedana, lungo le mura di cinta che circondano la struttura, si trova l'edicola votiva alla Madonna. La sua costruzione, in pietra, risale agli inizi del '900, quando in origine era presente una statua del Sacro Cuore di Gesù; tale statua venne rubata negli anni '60 e venne quindi sostituita dalla statua della Madonna che è ora presente. L'edicola è visibile dalla strada provinciale che collega Mis a San Gottardo e Mas. Lo stato di conservazione del manufatto è da considerarsi buona.

2. Altare Al Cristo

Località Ai Fant



Poco prima di arrivare in località dei Fant, su un bivio tra la strada provinciale che da Ponte Mas va a Gron e quella che va a Torbe, si trova questo piccolo altare in legno, con supporto anch'esso legnoso. Il manufatto si trova all'interno di una proprietà privata ed è di recente realizzazione. Esso ha sostituito un altro altare votivo, dell'inizio del secolo.

3. Altare Al Cristo

Località Pra Cappello



Tra le campagne a Sud di Belvedere, all'incrocio di due strade rurali, si erge questo altare votivo, con il supporto realizzato in legno ed il Cristo in bronzo. Esso è stato realizzato nel 2000 ed il suo stato di conservazione è buono. E' necessario però prevedere una ripulitura dell'area interessata dagli arbusti e dall'avanzata del bosco, che creano un aspetto disordinato e di abbandono, mettendo in ombra il manufatto.

4. Altare Cristo

Località Gron



Tra i campi coltivati a Sud di Gron si trova questo altare in legno il cui sostegno è fissato su una roccia. Su questa roccia è posta questa iscrizione: *Questa croce consegnataci dalla fede degli avi profanata il 26 aprile 1948 ricollocata dai fedeli e dal vescovo Girolamo Bortignon, restaurata nel venerdì santo dell'anno del grande Giubileo, ci aiuta a ricordare che "Nessuno ha un amore più grande di questo: dare la vita per i propri amici"; Giovanni 15, 13 – Gron, 21 aprile 2000.*

5. Capitello S. Antonio da Padova

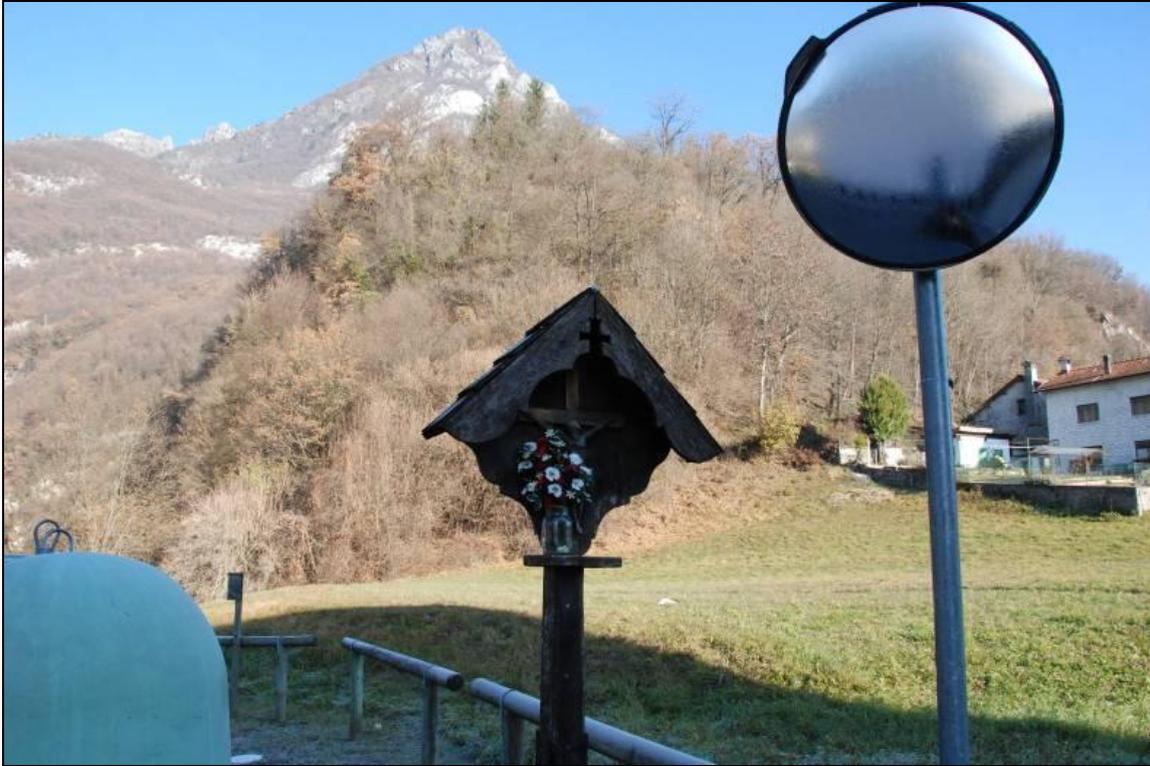
Località Mezzaterra



Il capitello si trova in località di Mezzaterra, a lato della strada comunale che porta a Mis. Esso è dedicato a S. Antonio da Padova e si trova a ridosso di un cortile. La struttura è costruita in laterizio ed all'interno, oltre alla statua del santo in simil bronzo, è presente un crocifisso in legno. La sua realizzazione risale al 1972, in una posizione leggermente diversa rispetto all'antico capitello originario. La sua manutenzione viene svolta dagli abitanti delle case vicine.

6. Altare Cristo

Località Regolanova



L'altare si trova presso ad una piazzola di sosta, dotata di panchine, lungo il torrente Mis, all'ingresso della località di Regolanova. L'intera struttura è realizzata in legno ed il supporto è inserito su un basamento in cemento. La sua costruzione è di origine antica ed è probabilmente dovuta all'uccisione di due soldati dell'impero austro-ungarico per opera di soldati italiani che sparavano proprio da Sospirolo. L'altare è in un ottimo stato di conservazione perché restaurato nel 1983 ed è di proprietà privata.

7. Capitello di Santa Barbara

Località Regolanova



Il capitello si trova in località di Regolanova, inglobato all'interno di una siepe di una casa, a lato della strada provinciale. Esso è stato realizzato nel 1951 dalla famiglia Capellari, in calcestruzzo, ed è dedicato a Santa Barbara, come ringraziamento per il ritorno del figlio dalla seconda guerra mondiale. L'antico capitello originario si trovava a pochi metri di distanza ed aveva dimensioni maggiori; esso era stato costruito per volere dei frati che allora vivevano nella Certosa di Vedana.

8. Edicola Madonna

Località Sospirolo centro



Il manufatto si trova all'interno della frazione capoluogo di Sospirolo ed è di proprietà privata. Esso è costituito da una edicola, appartenente ad un'antica casa rurale degli inizi del XIX secolo. Il quadro, raffigurante la Madonna, è stato posto nel 1945 dai proprietari della casa, come ringraziamento per aver salvato il paese da una rappresaglia nazista nella seconda guerra mondiale. Dietro al quadro è presente un dipinto raffigurante la Madonna con due angeli, risalente all'epoca della costruzione della casa.

9. Altare in pietra San Lorenzo

Località Campanil



Il capitello si trova all'interno della frazione di Campanil, lungo la strada provinciale, all'interno di un muretto in pietra. Esso risulta essere di recente realizzazione (1995) ed è dedicato al culto di S. Lorenzo. La copertura e la statua del Santo sono in legno, mentre la struttura è in pietra. Anticamente, nella stessa posizione, era presente una modesta edicola, con affreschi raffiguranti la vita di San Lorenzo.

10. Nicchia di San Gottardo

Località Susin



Il manufatto si trova inglobato all'interno di un muro in calcestruzzo della strada provinciale, in località di Susin. Il capitello è dedicato a San Gottardo, che viene raffigurato con una statua in gesso, ed il resto della struttura è in mattoni; la sua origine risale agli inizi del '900 ed è stata recentemente restaurata.