



A nord di Venezia

Scultura e pittura
nelle vallate dolomitiche
tra Gotico e Rinascimento

SilvanaEditoriale

Altari tedeschi dei secoli XV e XVI nell'Agordino, nello Zoldano e nel Cadore

Giuseppina Perusini

Non intendo qui riassumere o discutere le attribuzioni delle opere presenti in mostra, sia perché condivido le proposte avanzate dai colleghi, sia perché gli studi sui *Flügelaltäre* (altari a battenti) del Bellunese di questi ultimi anni sono prevalentemente incentrati sui problemi attributivi e tecnici¹. Rimando dunque alle schede coloro che fossero interessati a questi argomenti, mentre qui intendo affrontare due problemi assai più complessi e meno studiati ovvero:

1. la committenza di queste opere o, più in generale, le ragioni per cui, in una zona di lingua e cultura prevalentemente italiane, nel corso del Quattrocento e del primo Cinquecento vennero realizzati diversi altari tedeschi;

2. la storia conservativa di queste opere, intendendo con ciò non la storia dei danni o dei restauri subiti da questi altari, ma la considerazione di cui essi furono oggetto nel corso dei secoli; spesso infatti la conservazione o la distruzione delle opere d'arte dipende dal valore che viene loro attribuito.

Prima di affrontare questi argomenti è necessario, tuttavia, fare almeno un cenno alla storia degli studi che, nel corso del Novecento, furono dedicati a tali manufatti. Gran parte delle ricerche sulla scultura lignea italiana risale al secondo dopoguerra², e anche la scultura lignea dell'arco alpino orientale non venne indagata sistematicamente prima del sesto decennio del Novecento. Le ricerche di quegli anni, fra cui si segnalano quelle di Giuseppe Marchetti³, riguardarono prevalentemente il Friuli, ma ve ne sono alcune dedicate anche alle sculture lignee cadorine poiché Carnia e Cadore, che furono storicamente legati per secoli, presentano notevoli affinità sia geografiche sia culturali⁴.

La scarsità di ricerche sulla scultura lignea bellunese e quindi, a maggior ragione, sulle opere tedesche, ha fatto sì che, fino al 1990, i *Flügelaltäre* di questa zona venissero in parte trascurati dalla critica e le poche indagini effettuate, solitamente in seguito al rinvenimento d'iscrizioni o documenti, fossero circoscritte a singole opere e venissero stampate su riviste di limi-

tata diffusione⁵ oppure su pubblicazioni locali che talvolta riportano notizie generiche o decisamente "fantasiose"⁶.

Qualche indagine di più ampio respiro venne effettuata dagli studiosi tedeschi, i quali tuttavia limitarono le ricerche alle opere già note e di maggior pregio; fra questi il contributo più significativo fu senza dubbio quello di Erich Egg⁷, che esaminò i *Flügelaltäre* di Rocca Pietore e di Livinallongo⁸ ma non citò neppure quelli di San Simon di Vallada Agordina, Selva, Goima e Pieve di Cadore⁹.

Le prime indagini sistematiche su tali manufatti risalgono dunque agli anni novanta e sono lieta di aver contribuito alla ripresa di questi studi: alla fine degli anni ottanta infatti frequentavo spesso queste zone e mi colpirono subito la quantità e la qualità delle sculture lignee di origine tedesca ancora presenti nel Cadore e nell'Agordino¹⁰. Fu così che nel 1989 assegnai a una studentessa di Feltre, Luciana Tazzer, una tesi di laurea sulla scultura lignea tedesca nella provincia di Belluno¹¹. La Tazzer fece un ottimo lavoro da cui trasse due articoli¹² che, ancor oggi, costituiscono il punto di partenza per qualsiasi studio sull'argomento. Fra il 1991 e il 1992 potei restaurare e studiare l'altare di Santa Fosca a Selva di Cadore¹³ e, negli anni seguenti, ebbi occasione di segnalare altre sculture di scuola tedesca¹⁴. In seguito altri colleghi ampliarono ulteriormente il catalogo delle sculture tedesche presenti nel bellunese, grazie al rinvenimento (da parte di Anna Maria Spiazzi) e all'attribuzione a Parth (da parte di Serenella Castri) delle due statue raffiguranti santa Margherita e santa Caterina nella chiesa parrocchiale di Sappada¹⁵ e alla recente segnalazione, da parte di Milena Dean, della statua di san Floriano, sempre a Sappada, anch'essa probabilmente riconducibile alla bottega di Parth¹⁶.

A partire dagli anni novanta queste opere furono oggetto di una sistematica campagna di restauro, voluta e diretta da Anna Maria Spiazzi della Soprintendenza per il Veneto sic-

ché, al giorno d'oggi, gran parte delle sculture tedesche presenti nel bellunese sono state restaurate.

Oltre alle opere già citate furono infatti restaurati gli altari di Rocca Pietore (1991-1992 e 1993-1995)¹⁷, Campo (1992-1993)¹⁸, Vallada Agordina (1996-2004)¹⁹, Vigo di Cadore (1994-1997), Goima di Zoldo (1994-1997)²⁰, Lorenzago (1997-1999)²¹, Falcade Alto (1999-2003)²² e le due sculture superstiti degli altari di Sappada (2000-2002) e Presenaio (2000-2002)²³. Si può dire dunque che al momento attuale quasi tutte le sculture lignee (conosciute) di scuola tedesca che si trovano nella provincia di Belluno sono state studiate e restaurate.

A questo punto credo sia utile fornire un elenco di tali opere collocandole in ordine approssimativamente cronologico²⁴:

- 1) l'altare della chiesa di Santa Fosca a Selva di Cadore (1490-1500), di cui sopravvive solo lo scrigno (la parte centrale);
- 2) l'altare della chiesa di San Sebastiano a Falcade, di cui sono rimaste solo le tre sculture dello scrigno (1497 circa);
- 3) la predella e le portelle dell'antico altar maggiore della chiesa arcidiaconale di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore (1498 circa) di Ruprecht Potsch;
- 4) l'altare di San Tiziano a Goima di Zoldo riconducibile alla bottega di A. Haller (1520);
- 5) le due statue superstiti della chiesa di San Volfango a Presenaio, che facevano parte di un antico altare a battenti (dell'inizio del 1500);
- 6) l'altare di Ruprecht Potsch della chiesa parrocchiale di Santa Maddalena a Rocca Pietore (del 1518);
- 7) l'altare della chiesa dei Santi Simone e Giuda a Vallada Agordina attribuibile alla bottega di André Haller (1520-1525);
- 8) la predella e la statua di san Rocco appartenenti all'altare di Michele Parth nella chiesa della Difesa a Villapiccola di Lorenzago (1523-1525 circa);
- 9) le due statue, sempre di Michele Parth, raffiguranti santa Margherita e santa Caterina della chiesa parrocchiale di Sappada (del 1530 circa) che facevano parte di un altare a battenti;
- 10) l'altare di Michele Parth della chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore (del 1541) a cui manca il coronamento;
- 11) l'altare di Michele Parth nella chiesa di San Candido a Campo di Cortina (del 1549), a cui manca solo il coronamento.

A queste opere vanno aggiunte:

- 12) le due tavole dipinte, di scuola klockeriana, databili all'inizio del XVI secolo e raffiguranti due Sacre Conversazioni (la Madonna con sei santi e la Madonna con quattro santi) che sono attualmente conservate nella chiesa di San Floriano a Pieve di Zoldo²⁵;
- 13) la tavola dipinta (della fine del XVI secolo) raffigurante la Vergine fra san Nicolò e san Biagio nella chiesa di Ospitale di Cortina²⁶;

- 14) la scultura raffigurante la Vergine col Bambino in trono (del XV secolo) attualmente conservata nella chiesa di Santa Giuliana ad Alverà (Cortina), quasi sconosciuta fino all'attuale mostra anche perché è stata grossolanamente ridipinta e coperta con vesti di stoffa²⁷.

Se a queste opere si aggiungono alcune sculture lignee isolate (ma che in passato fecero forse parte di qualche altare) come la Madonna addolorata e il sant'Antonio abate della chiesa di Santa Fosca, la statua di san Lorenzo nella chiesa omonima a Selva di Cadore, la scultura raffigurante san Floriano a Sappada²⁸ e alcune statue in *Gußstein* o in arenaria come il san Biagio della chiesa di Alleghe (dell'inizio del XV secolo), la piccola Madonna in alabastro proveniente dal santuario dei Santi Vittore e Corona (sempre dell'inizio del XV sec.)²⁹ e i cinque *Vesperbilder* che ancora si conservano nella provincia di Belluno³⁰, risulta evidente che, nonostante le rilevanti perdite, in questa zona esiste ancora una significativa testimonianza di tali opere.

Vicende storico-culturali che hanno determinato la realizzazione dei Flügelaltäre nella provincia di Belluno durante i secoli XV e XVI

La presenza di opere di scuola tedesca nell'alto bellunese è legata a diversi fattori fra cui, in primo luogo, quella "felice fluidità dei confini"³¹ che caratterizzò l'autunno del Medioevo nei paesi alpini (fig. 1). Nel 2002 Enrico Castelnovo scriveva a tal proposito: "se c'è un momento nel quale si può parlare di un'arte alpina è proprio il XV secolo"³², tuttavia "questo fecondo momento di scambio fra la cultura nordica e quella latina si concluse con la fine del 'Gotico internazionale'"³³. Tale situazione infatti mutò col diffondersi della Riforma protestante che indusse i paesi cattolici a creare nuovi sbarramenti per controllare le infiltrazioni dei luterani. Non mi dilungherò su questo argomento poiché la funzione dei paesi alpini come luogo d'incontro fra la cultura tedesca e quella latina è stata oggetto di molte recenti pubblicazioni³⁴, concentrerò invece la mia indagine su alcuni aspetti più direttamente connessi alla presenza dei *Flügelaltäre* in questa zona che non sono stati ancora indagati fra i quali, in primo luogo, la committenza di queste opere.

Anticipando le conclusioni, dirò subito che, a mio avviso, i principali committenti dei *Flügelaltäre* bellunesi furono quei piccoli gruppi di paesani che, assieme ai fabbricieri, gestivano i beni delle chiese locali³⁵: si tratta dunque di capire perché questi uomini, di lingua e cultura italiana, con scarsi mezzi e limitate conoscenze artistiche ordinassero i loro altari ad artisti tedeschi anziché a quelli italiani. Ciò implica infatti l'esistenza, a *livello popolare*, di forti legami fra le comunità residenti sui due versanti delle Alpi, un fatto che solo in tempi

1. Carta geografica raffigurante la suddivisione politica dell'Italia nord-orientale nel XV secolo (tratto dal catalogo della mostra "Il Gotico nelle Alpi", Trento 2002)



recenti è stato confermato dalle ricerche storiche che hanno inoltre appurato la complessità di tali rapporti che erano nello stesso tempo economici, culturali e religiosi.

Comincerò a esaminare i *legami religiosi* poiché sono stati almeno indagati, e poiché ebbero un ruolo fondamentale nell'unire le genti dei due versanti alpini, sia nel tardo Medioevo sia nei secoli successivi. Questi legami durarono infatti fino all'Ottocento e qualcuno di essi esiste tutt'ora: basti pensare ai pellegrinaggi che per secoli partirono (almeno una volta all'anno) dai villaggi situati sul versante meridionale delle Alpi orientali diretti verso alcuni importanti santuari oltralpini come quello di Heiligenblut, quello di Sant'Osvaldo a Sauris, quello diretto alla collegiata di San Candido e infine quello per il santuario di Maria Luggau nella Gailtal, che ha luogo ancor oggi nella terza domenica di settembre³⁶. Tali occasioni permettevano il contatto diretto con le opere d'arte tedesche le cui forme entrarono così lentamente nel bagaglio figurativo delle popolazioni alpine italiane³⁷.

Fino a ora i pochi studiosi che si sono occupati di questi altari hanno sostenuto che essi furono commissionati dai tedeschi temporaneamente o stabilmente residenti in queste zone³⁸. Tale ipotesi, a cui in passato aderii anch'io, non può essere completamente scartata ma bisogna ammettere che, al momento, mancano conferme documentarie in tal senso; pertanto, se è vero che queste presenze allogene costituirono un tramite importante per la conoscenza dell'arte tedesca, non è altrettanto certo che spettino a questi gruppi le commissioni dei *Flügelaltäre*³⁹. Credo dunque che vada riconsiderata una vecchia affermazione di Marchetti secondo il quale "Non è per nulla esatto dire che clienti delle botteghe d'oltre confine, fossero soltanto le colonie allogene"⁴⁰.

Vediamo innanzitutto chi erano i tedeschi residenti in queste zone nel Quattrocento e nel Cinquecento: semplificando li potremmo raggruppare in alcune grandi categorie: i preti, i mercanti e gli artigiani (residenti soprattutto nei borghi maggiori), e infine i minatori⁴¹.

Per quanto riguarda la prima categoria, non esiste alcuna traccia documentaria che attesti un legame diretto fra i *Flügelaltäre* e i numerosi preti di origine oltralpina che, fino all'inizio del Cinquecento, erano presenti in queste zone⁴². Nel Quattrocento ad esempio vi furono a Pieve di Cadore due arcidiaconi d'origine tedesca, ma essi non ebbero alcun rapporto con la commissione dell'altar maggiore della pieve all'intagliatore brissinese Ruprecht Potsch dato che, quando fu realizzata quest'opera (nel 1498), era arcidiacono il cadorino Vendramino Soldano (1488-1515) e non un tedesco. Nel XV secolo, su otto arcidiaconi del Cadore⁴³, solo due furono d'origine tedesca: Andrea da Colonia (1435-1455) e Giovanni Krauss (1462-1473)⁴⁴, i quali tuttavia, anche se "foresti", avevano già ricoperto qualche incarico presso altre chiese del Cadore. Questo fatto, come nota giustamente la Spiazzi, conferma l'esistenza per tutto il Quattrocento di una forte autonomia locale che venne meno solamente nel secolo successivo con il progressivo spostamento degli interessi politici, economici e culturali verso la Serenissima⁴⁵.

La mancanza di un legame diretto fra la presenza di sacerdoti tedeschi e la commissione di *Flügelaltäre* è confermata anche dall'esame di altre situazioni locali: a Lorenzago, ad esempio, quando nel 1523 fu commissionato all'intagliatore pusterese Michele Parth l'altare per la chiesa della Difesa era parroco Pietro da Thiene e non, come si potrebbe supporre, il suo predecessore Tommaso Piper di origine prussiana⁴⁶. A Vigo di

Cadore non vi furono preti tedeschi dall'inizio del Quattrocento alla metà del Cinquecento, e tuttavia nel 1541 venne commissionato al Parth l'altare per la chiesa di Sant'Orsola⁴⁷. Diverso ovviamente era il caso di Sappada⁴⁸ dove (come a Sauris) la popolazione era di origine tedesca, e di conseguenza vi furono diversi curati d'oltralpe poiché, per assolvere ai loro doveri pastorali (in particolar modo per la confessione), essi dovevano conoscere la lingua dei parrocchiani⁴⁹. Fino alla metà del Cinquecento, quando il potere centrale di Venezia e più tardi quello della Chiesa cattolica riformata incominciarono a farsi sentire in maniera più decisa, le comunità locali, attraverso i fabbricieri⁵⁰, poterono dunque amministrare con grande autonomia i beni delle loro chiese, anche perché tale autonomia era garantita da antiche norme e consuetudini⁵¹.

Il legame culturale e religioso con i tedeschi non era dunque imposto dall'alto ma veniva condiviso dalla gente comune che, fino alla metà del Cinquecento, conosceva e apprezzava gli altari tedeschi almeno quanto le ancone italiane. Una conferma di questa committenza popolare viene anche dagli unici tre contratti d'appalto superstiti di questa zona⁵²: quello per il *Flügelaltar* di Rocca Pietore, stipulato fra "gli uomini di Rocca" e l'intagliatore brissinese Ruprecht Potsch nel 1516 e i due contratti stipulati fra l'intagliatore Michele Parth di Brunico e gli uomini di Lorenzago e Vigo di Cadore rispettivamente nel 1523 per la chiesa della Difesa a Lorenzago, e nel 1541 per la chiesa di Sant'Orsola a Vigo. Se è vero che gli abitanti di Rocca Pietore erano fortemente influenzati dalla cultura tedesca, sia per la vicinanza con i territori del vescovo di Bressanone, sia per l'autonomia dal potere centrale di cui il paese godeva da molto tempo⁵³ per i paesi di Vigo e Lorenzago la situazione era diversa eppure dalla lettura dei contratti emerge chiaramente come i committenti fossero proprio gli abitanti del paese⁵⁴. Anche il recentissimo rinvenimento dei documenti relativi all'altare della chiesa di Pieve di Cadore⁵⁵, commissionato al maestro Ruprecht Potsch di Bressanone, conferma questa situazione: il maestoso *Flügelaltar* della pieve matrice del Cadore venne infatti ordinato e pagato dagli abitanti di Pieve e dei paesi limitrofi.

Vediamo ora l'incidenza che ebbero, nella diffusione di queste opere, i *legami economici* fra le popolazioni dei due versanti alpini. È stato detto spesso che la presenza di *Flügelaltäre* nell'alto bellunese era legata all'esistenza d'importanti vie di comunicazione con i paesi tedeschi (fig. 2); tuttavia, mentre negli studi passati l'attenzione era rivolta quasi esclusivamente agli scambi internazionali (destinati alle merci di maggior pregio come ferro, spezie, tessuti preziosi eccetera) che utilizzavano le strade più importanti e i maggiori valichi alpini, orientati prevalentemente sull'asse nord-sud⁵⁶, gli stu-

di storici della seconda metà del Novecento⁵⁷ hanno giustamente sottolineato l'importanza degli scambi che avvenivano all'interno dell'area alpina, utilizzando le strade secondarie e i valichi minori orientati prevalentemente sull'asse est-ovest (come il passo San Pellegrino, il Falzarego, il passo di Monte Croce Comelico eccetera)⁵⁸.

I prodotti di prima necessità per la gente locale, primi fra tutti i cereali di cui v'era estrema penuria in questa zona, passavano principalmente su queste strade⁵⁹. Furono soprattutto questi scambi a favorire i contatti fra la gente minuta dei due versanti e a far sì che gli italiani potessero apprezzare le opere d'arte tedesche e contattare gli artigiani d'oltralpe. La presenza di queste vie favorì l'insediamento di artigiani e mercanti tedeschi nei paesi situati lungo le strade maggiori⁶⁰ e spiega inoltre la presenza di ben cinque *Vesperbilder* nella sola provincia di Belluno⁶¹.

Un altro aspetto di notevole rilevanza per la diffusione dell'arte tedesca è costituito dalla presenza di diverse miniere (di rame, ferro e argento) distribuite nell'Alto agordino (valle Imperina) nel Cadore (Santa Fosca, Pescùl e Auronzo)⁶² e nello Zoldano nonché di numerosi "forni fusori" in cui venivano lavorati i metalli estratti da queste miniere. Gli studiosi che si sono occupati di quest'attività hanno sottolineato come, fin'oltre la metà del Cinquecento, gran parte delle maestranze specializzate che lavoravano nelle miniere e nei forni fossero d'origine tedesca e come questo fatto abbia profondamente influito sulla cultura e sull'arte di queste zone⁶³. Scrive infatti a tal proposito Cucagna: "i documenti non lasciano dubbi: tedesco è, particolarmente nei secoli più lontani, il personale direttivo e tecnico, tedesca è la tecnica seguita nell'escavazione, tedesca è ovunque la terminologia mineraria. È probabile dunque che nelle valli bellunesi, come in quelle del Trentino e della Carnia i minatori tedeschi fossero chiamati per perfezionare e dare nuovo impulso all'industria mineraria anche se il flusso migratorio non dovette mai essere forte numericamente"⁶⁴. Della stessa opinione è il Vergani secondo cui: "tra la comunità veneta e la colonia tedesca si stabilì un rapporto di scambio materiale e culturale che ebbe conseguenze indelebili sulla configurazione della zona"⁶⁵.

A una prima indagine potrebbe dunque sembrare che i *Flügelaltäre* di paesi "minerari" come Falcade, Selva di Cadore, Goima e Vallada Agordina fossero collegabili alla presenza di questi lavoratori, tuttavia non sono stati ancora trovati dei documenti che attestino la committenza di queste opere da parte di gruppi o individui di lingua tedesca. Ritengo dunque che, come nel caso degli altri *Flügelaltäre*, la presenza di queste opere sia dovuta principalmente al forte influsso culturale che, assieme ai fattori già esaminati⁶⁶, questi gruppi allogeni esercitarono sulla popolazione locale. Dai documenti d'archivio veniamo infatti a sapere che, nel corso del Quattrocento,



2. Giovanni Antonio Magini, il Cadorino (1620). La linea blu circonda la zona che è oggetto di questo saggio, comprendente lo Zoldano, l'Agordino e il Cadore; la linea rossa indica il percorso della via d'Alemagna orientata sull'asse nord-sud; le linee verdi indicano le strade secondarie orientate prevalentemente sull'asse est-ovest.

gli abitanti di Selva si servivano normalmente di artigiani tedeschi: nel 1421 infatti gli abitanti di Pescùl affidarono a un tale "mastro Sigismondo de Vischogna de Bornico"⁶⁷ i lavori di ricostruzione della chiesa di Santa Fosca che venne riconsacrata nel 1438⁶⁸ e, alla fine del Quattrocento, commissionarono l'altar maggiore all'artista pusterese Simone da Tesido⁶⁹. Anche in questo caso i committenti dovettero essere i fabbricci locali e non, come si potrebbe pensare, una confraternita di minatori tedeschi infatti, nel registro della visita pastorale del 1602, è scritto che "l'altar maggiore [di S. Fosca] appartiene alla Chiesa e non v'è alcuna confraternita"⁷⁰.

Conservazione, distruzioni e fortuna critica dei Flügelaltäre bellunesi

La storia conservativa di questi altari è soprattutto la storia delle distruzioni, delle modificazioni e delle vendite subite da tali manufatti nel corso dei secoli. Secondo la Ericani tali distruzioni iniziarono molto presto⁷¹ poiché, già all'inizio del Seicento, molti Flügelaltäre sarebbero stati modificati o distrutti per ottemperare alle norme riguardanti gli arredi ecclesiastici emanate dal Concilio di Trento⁷². Secondo la studiosa nella diocesi bellunese tali interventi sarebbero stati particolarmente esiziali a causa dell'applicazione rigorosa dei dettami controriformistici messa in atto dal vescovo Lollino⁷³, che avrebbe causato "l'eliminazione sommaria" di gran parte dei Flügelaltäre del bellunese, causando una vera e propria ecatombe da cui "si salvarono pochissimi esemplari"⁷⁴. La prevenzione del vescovo Lollino nei confronti di queste opere risulterebbe dalle disposizioni impartite nel corso delle visite pastorali che egli effettuò nella diocesi di Belluno fra il 1600 e il 1613⁷⁵. Rileggendo tali documenti mi pare tuttavia che gran parte delle ingiunzioni del vescovo riguardino la mensa degli altari e non le sovrastanti ancone⁷⁶, di conseguenza ritengo che i danni causati dal suo intervento siano stati in realtà minori di quanto pensava la Ericani e casomai più legati al cattivo stato di conservazione che alle caratteristiche formali di queste opere. Resta il fatto che nell'Agordino durante i primi decenni del Seicento diversi antichi altari (non solo quelli tedeschi) vennero sostituiti con altari barocchi⁷⁷: possiamo ricordare fra questi l'altare della chiesa dei Santi Vittore e Corona a Voltago⁷⁸, quello di San Nicolò a Frassenelle⁷⁹, quello dei Santi Floriano e Sisto a Riva D'Agordo (l'attuale Rivamonte), quello di San Valentino a Mareson di Zoldo⁸⁰ e quello di Sant'Andrea a Gosaldo⁸¹.

Il Flügelaltar della chiesa di San Tiziano a Goima rimase sull'altar maggiore fino al 1714 e, quando venne rimosso, non fu distrutto ma collocato, come scrive Vizzutti, in un luogo meno eminente della chiesa⁸². Qualcosa di analogo (ma quasi un secolo prima) avvenne nella chiesa di San Tommaso agordino dove poco prima del 1630 l'altare maggiore a battenti venne spostato in una cappella della stessa chiesa e al suo posto venne collocata una grande pala di Frigimelica⁸³. Vi sono inoltre alcuni altari tedeschi di cui non si conosce la data esatta di rimozione, come ad esempio i tre altari attribuiti a Ruprecht Potsch rispettivamente nelle chiese parrocchiali di Cencenighe, di Caprile, e nella chiesa arcidiaconale di Agordo⁸⁴.

Le raccomandazioni del vescovo Lollino erano chiaramente ispirate alle prescrizioni del Concilio di Trento che, fra l'altro, imponevano di ingrandire la mensa degli altari per celebrare correttamente la messa: per tali ragioni il vescovo

3. Vito da Tesido (?),
1490-1500, scrigno
dell'antico *Flügelaltar*
posto sull'altar maggiore
della chiesa di Santa Fosca
a Pescùl, inserito
nell'altare ligneo barocco
realizzato dopo il 1640



scriveva che la mensa doveva misurare da 5 a 7 piedi di "longheza"⁸⁵, 3 piedi di "largheza" e, qualora tali misure risultassero inferiori, esse andavano modificate "con aggiunta di sasso, di querelli"⁸⁶ o di legno, con proporzione et decentia et siano nella metà serata d'ogni parte, levandovi armari o altri busi, che non vi si possa mettere cosa alcuna"⁸⁷. Secondo Ericani tali norme si riferivano ai *Flügelaltäre* posti sopra alla mensa⁸⁸ che, in effetti, hanno la forma di "armari", ma in tal caso non avrebbe senso né l'ingiunzione di ingrandirli (anche perché molti misurano ben più di 7 piedi!) né soprattutto di usare a tale scopo la pietra e i mattoni (querelli).

Se dunque è vero che, nei primi decenni del Seicento, alcuni *Flügelaltäre* dell'Agordino vennero sostituiti con altari di tipo "moderno", non bisogna dimenticare che nelle visite pastorali di quegli stessi anni vi sono molti passi che attestano l'ammirazione dei prelati italiani verso queste opere. Infatti, sia dalle notizie d'archivio che dalle modificazioni subite dai *Flügelaltäre* risulta che gran parte di queste operazioni vennero effettuate nei secoli successivi e furono

imputabili più al mutamento del gusto che a motivi religiosi. Spesso infatti questi altari venivano considerati antiquati o troppo piccoli per i nuovi edifici (ingranditi o rifatti in questo periodo), cosicché alcune statue o parti di antichi *Flügelaltäre*⁸⁹ vennero sistemate entro altari barocchi, come si vede in almeno cinque delle opere che ho elencato più sopra⁹⁰.

Questa prassi del resto era diffusa in tutto l'arco alpino, come dimostra ad esempio la frequenza di casi analoghi in Trentino; a tal proposito Enrico Castelnuovo scrive: "È rivelatore il fatto che molte sculture che facevano parte all'origine di un altare a portelle abbiano trovato un reimpiego, una volta che il complesso a cui appartenevano era stato smantellato, entro più nuovi contenitori la cui riutilizzazione non dipese solo dal desiderio di conservare immagini venerate, ma dalla consapevolezza che esse potevano adattarsi ad un nuovo contesto, ad un altare barocco per esempio, ma che di un contesto avevano bisogno"⁹¹. Solo dalla fine del Settecento infatti gli altari lignei cominciarono a essere concepiti come un insieme di singole tavole o sculture dipinte e vennero quindi smembrati e venduti in pezzi.

È noto come le visite pastorali siano preziose per lo studio degli arredi ecclesiastici ma in questa zona sono utilizzabili a tal fine solo le visite della fine del Cinquecento e dei primissimi anni del secolo successivo: dalla metà del Seicento infatti, l'attenzione dei visitatori s'incentrò sull'attività pastorale e sul comportamento dei preti e dei fedeli e non si trova più alcun accenno agli arredi⁹². Nell'arco alpino orientale le uniche visite pastorali che danno informazioni sugli arredi delle chiese sono quella effettuata nel 1602 dal patriarca d'Aquileia Francesco Barbaro nelle chiese della Carnia⁹³ e quella del 1604 realizzata dall'arcivescovo Ermolao Barbaro nelle chiese del Cadore⁹⁴ (che faceva parte della diocesi di Aquileia), oltre alle visite del vescovo Lollino nell'Agordino (diocesi di Belluno) negli anni 1600, 1607 e 1613⁹⁵.

Nel corso della visita pastorale effettuata in Carnia nel 1602, il patriarca di Aquileia Francesco Barbaro⁹⁶ e il suo luogotenente Agostino Bruno s'imbattono spesso in opere di scuola tedesca di cui lasciarono delle descrizioni molto succinte ma significative per comprendere il valore che assegnavano a queste opere. A proposito del *Flügelaltar* eseguito da Michele Parth nel 1524 per la chiesa di Sant'Osvaldo a Sauris di Sotto si legge: "Sull'altar maggiore, sufficientemente alto ed ampio, si trova un *bellissimo* altare ligneo dorato ed intagliato, alto fino alla sommità della volta, contenente fra le altre la statua raffigurante sant'Osvaldo..."⁹⁷. Sull'altare realizzato da Michele Parth nel 1534 per la chiesa parrocchiale di Prato Carnico è scritto: "L'altar maggiore, di pietra, che si trova sotto l'arco del presbiterio è sufficientemente largo ed alto ed ha [sopra] un grande altare ligneo intagliato e dora-

4. Michele Parth (1541), scrigno, portelle e predella dell'antico *Flügelaltar* posto sull'altar maggiore della chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore inserito nell'altare ligneo barocco realizzato dai fratelli Chiantre nel XVII secolo



to, *antico [ma] piuttosto bello*, in cui, fra le altre sculture, sono raffigurati il Crocifisso e i santi Canzio, Canziano e Canzianilla ha inoltre uno paliotto⁹⁸ decoroso, le balaustre e il baldacchino⁹⁹.

Il *Flügelaltar* eseguito, sempre da Michele Parth, per la chiesa di Santa Margherita a Sappada, di cui restano attualmente solo due statue, viene definito “un bell’altare ligneo dorato e intagliato in cui, fra le altre sono raffigurate la beata Vergine e santa Margherita e, nel coronamento, nostro Signore Crocifisso”¹⁰⁰.

Da questi pochi brani – ma se ne potrebbero citare molti altri –¹⁰¹ si deduce che:

a. quasi tutti i visitatori, pur essendo di cultura italiana, non avevano alcun pregiudizio nei confronti degli altari “tedeschi”, la cui presenza in queste chiese doveva apparir loro così naturale da non segnalarne neppure la diversità; infatti soltanto nelle visite pastorali del vescovo Lollino è talvolta precisato che si tratta di altari “cum portellis depictis”¹⁰². Nelle visite pastorali dei due Barbaro è impossibile capire se gli altari descritti sono di scuola italiana o di scuola tedesca; tanto che, per capire il giudizio dei visitatori nei confronti dei *Flügelaltäre*, ho dovuto verificare il loro giudizio sugli altari “tedeschi” sopravvissuti;

b. i visitatori italiani apprezzavano senza riserve gli altari tedeschi poiché li definiscono quasi sempre *belli, molto belli*

o quantomeno *di discreta fattura* (“iconae pulcrae, perpulcrae o decentes”). Qualche rara volta, a tali giudizi, viene aggiunta la definizione “antico” (“icona antiqua”) che tuttavia non ha alcun intento spregiativo;

c. tali descrizioni sono sempre molto succinte al punto che non vengono neppure citati tutti i santi raffigurati (neppure quelli dello scrigno): il più delle volte infatti, vengono menzionate solo la statua della Vergine e quella del santo titolare della chiesa senza precisare né la forma dell’altare, né i soggetti eventualmente dipinti sulle portelle;

d. dalla terminologia usata risulta infine chiaramente come la parola “altare” si riferisca sempre e soltanto alla mensa, mentre quello che noi oggi chiamiamo altare (il dossale) – sia che si tratti di un altare a portelle sia che si tratti di un’ancona di tipo italiano –, veniva definito “icona lignea insculpta et aurata”. Questo, a mio avviso, costituisce una riprova del fatto che quando il vescovo Lollino raccomandava di chiudere i fori degli “altari” per impedire che vi venissero conservate le reliquie si riferiva senz’altro alla mensa.

Le medesime considerazioni si possono fare riguardo alla visita pastorale effettuata nel 1604 dall’arcivescovo Ermolao Barbaro¹⁰³ (come coadiutore del fratello patriarca) nelle chiese del Cadore. Ermolao Barbaro, che era il fratello minore del già citato Francesco, venne accompagnato dallo stesso Agostino Bruno che già aveva scortato il patriarca nella precedente visita in Carnia. La visita pastorale in Cadore ebbe inizio il 6 settembre del 1604¹⁰⁴ dalla chiesa di Santa Fosca dove si conservano ancora diverse opere di scuola tedesca fra cui lo scrigno dell’antico altar maggiore, eseguito da Vito da Tesido alla fine del Quattrocento e attualmente inserito in un fastoso altare barocco (fig. 3)¹⁰⁵. Agostino Bruno scrisse di quest’opera: “L’altare maggiore si trova nella cappella principale alla quale si accede salendo un gradino sormontato da un arco ed ha il pavimento realizzato con pietre intiere; il paliotto dell’altare, realizzato in legno, è un po’piccolo e [sopra l’altare] v’è un’ancona lignea scolpita e dorata in buone condizioni, ove sono rappresentate fra le altre immagini la Beata Vergine e Santa Fosca, per il resto l’altare è piuttosto ben eseguito. Il Signore [Ermolao Barbaro] ordinò di allargare da entrambi i lati di mezzo palmo il paliotto...”¹⁰⁶. Nel resoconto della stessa visita a proposito dell’altare realizzato da Ruprecht Potsch alla fine del Quattrocento per la chiesa di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore si legge: “sopra l’altare c’è una ancona lignea, eseguita in maniera corretta, alta fino alla volta, dorata e intagliata contenente le immagini della Beata Vergine e dei santi Pietro e Paolo”¹⁰⁷.

Dell’altare della chiesa di Sant’Orsola a Vigo di Cadore, realizzato nel 1541 da Michele Parth, Agostino Bruno scrisse: “ha una mensa in pietra liscia che, sebbene piuttosto piccola è stata adeguatamente ingrandita col legno affinché l’al-

tare risulti sufficientemente alto e largo e, sopra di esso si trova un'ancona lignea dorata e intagliata con, fra le altre, le immagini quelle della Beata Vergine e di sant'Orsola. Per il resto l'altare fu trovato in buone condizioni ed è dotato di un paliotto adeguato"¹⁰⁸.

Anche i giudizi riportati da Tamis su alcuni altari tedeschi dell'Agordino confermano l'apprezzamento verso queste opere da parte dei prelati italiani che effettuavano le visite pastorali. Il *Flügelaltar* della chiesa di San Simon di Vallada Agordina, ad esempio, viene definito "di fattura tedesca e di gusto antico ma elegante e bello", così come "in buono stato e di pregevole fattura" venne giudicato il perduto altare di Ruprecht Potsch per la chiesa di sant'Antonio abate a Cencenighe mentre l'altar maggiore (perduto) della chiesa arcidiaconale di Agordo viene descritto come "pregevole, ben eseguito, antico e di fattura tedesca"¹⁰⁹.

Concludendo mi sembra dunque improbabile che siano state le disposizioni della Controriforma e lo spirito antitedesco indotto dalla guerra antiasburgica del primo Cinquecento a causare la distruzione di numerosi *Flügelaltäre*¹¹⁰; non dobbiamo dimenticare infatti che in questo periodo c'era un grande rispetto per le opere d'arte, non solo per il loro costo, che era enorme se confrontato al potere d'acquisto di un normale cittadino, ma anche per il riguardo dovuto ai committenti ai quali esse appartenevano giuridicamente¹¹¹. A ciò bisogna aggiungere il valore devozionale degli altari per cui, anche quando venivano smembrati, si conservavano di norma le sculture a cui la devozione popolare era maggiormente legata, come ad esempio quelle dello scrigno, inserendole in nuove strutture architettoniche di gusto aggiornato (fig. 4). Tale prassi del resto venne spesso seguita anche nel Trentino che presentava forti analogie etniche e culturali col bellunese¹¹². Mi sembra, infine, significativo che nelle due principali chiese della zona (al di fuori di Belluno), e cioè nelle chiese arcidiaconali di Pieve e Agordo, l'esecuzione dell'altar maggiore fosse stata affidata all'artista brissinese.

Per trovare nuove testimonianze scritte sui *Flügelaltäre* bisogna arrivare ai primi decenni del Settecento tuttavia, a differenza delle visite pastorali, le testimonianze dei secoli XVIII e XIX riguardano quasi esclusivamente le opere conservate nei centri maggiori e, come in altre regioni italiane, sono legate allo sviluppo dell'erudizione locale.

Mi limiterò a prendere in esame la documentazione inerente il *Flügelaltar* della chiesa di Pieve di Cadore poiché esso costituisce un caso emblematico sia per la qualità dell'opera¹¹³ che per l'importanza di questa chiesa, in quanto pieve matrice e sede dell'arcidiacono del Cadore.

Il caso di Pieve è importante anche perché documenta una

prassi consueta in questa zona fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, quando in seguito all'ingrandimento di molte antiche chiese diversi altari lignei (sia italiani che tedeschi) che fino ad allora erano rimasti intatti¹¹⁴ furono dispersi. Nel caso di Pieve la documentazione è particolarmente ricca perché la costruzione della nuova chiesa fu al centro di un'accesa polemica che indusse alcuni studiosi locali a prendere posizione in merito, fornendo così indirettamente qualche notizia anche sugli altari.

Rientra fra le già ricordate ricerche sulla storia locale l'*Historia della provincia di Cadore composta da Don Antonio Barnabò* verso il 1730¹¹⁵ (rimasta manoscritta), che contiene alcune interessanti considerazioni sull'altar maggiore della chiesa arcidiaconale di Pieve. Barnabò annotava infatti che "L'altar maggiore poi è bellissimo e grande, con una bellissima custodia grande dorata adorno al pari di Chiesa cattedrale. Vi è la pala maggiore delle belle e singolari che siano nella nostra patria, nella quale evi fatta *in bellissima scultura* l'immagine di Nostra Signora con due altre sculture alli di lei lati de' gloriosi SS. Apostoli Pietro e Paulo *opere bellissime e di gran prezzo tanto espressive che paiono vive*, la qual palla si chiude con le sue portelle dipinte *co'pittura alla greca et all'antica*"¹¹⁶.

Da questa testimonianza si viene dunque a sapere che, nel 1730, il *Flügelaltar* di Pieve di Cadore era ancora intatto nella sua ubicazione originaria. In un altro manoscritto, sempre di Barnabò, si legge: "In luogo di pala v'è un grande armadio incassato nel muro del coro al didietro dell'altare, ma elevato in modo di vederlo senza impedimento dal tabernacolo. Contiene esso nel mezzo un elevato magnifico trono su cui venerasi seduta l'immagine di Maria Vergine con Bambino Gesù, che ignudo le sta ritto sulle ginocchia. Nei lati entro due uguali [...] intere ed ornate nicchie stanno riposte le statue in piedi dei beatissimi apostoli Pietro e Paolo compatroni della chiesa. È festeggiata la Vergine da vari angeli pure scolpiti ed elegantemente disposti, ed inoltre tutto il recipiente è arricchito di rabeschi di fine intaglio, e tutto profusamente dorato, tranne le carni che sono a color naturale. Le due porte che lo chiudono sono dipinte sulle due intere facciate da pennello non spregevole, benché di gusto e di maniera antica. Vi sono rappresentate quattro storie: l'Annunciazione, la Nascita di Gesù, la Circoncisione e l'Adorazione dei Magi, due per cadauna [portella]. Lo stile è alquanto secco ma la composizione magnifica, *le vesti abbondanti più del convenevole e ricche di fior[ami], lavori e dorature*. Il fondo dei quadrati è pure in oro. Oltre al dipinto queste porte sono in alto al mezzo e in fondo ornate di rabeschi e d'intaglio dorati. Stanno d'altronde sovrapposte a quest'armadio le altre nicchie di lavoro gotico con entro angeli grandi e piccini intagliati, ma non dorati, le quali compiono l'altare e formano un tutto e tal che non si trova pari nella nostra patria"¹¹⁷.

5-6. Bottega di Ruprecht Pösch, scene raffiguranti l'Annunciazione e i santi Bartolomeo e Tommaso che si trovano rispettivamente all'interno e all'esterno delle portelle dipinte che chiudevano lo scrigno (perduto) del *Flügelaltar* già sull'altar maggiore della chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore (1498)



In entrambi i brani, si percepisce un sostanziale apprezzamento verso quest'opera, a cui viene mosso l'unico appunto, espresso peraltro con estrema indulgenza, di essere "all'antica". È interessante notare come alcuni giudizi di Barnabò, come quello su "le vesti più abbondanti del convenevole" o quello sull'estremo realismo delle figure, "tanto espressive che paiono vive", compaiano, quasi identici, nel saggio *Arte italiana e arte tedesca* scritto nel 1942 da Roberto Longhi. L'illustre critico stigmatizzava infatti i "pannaggi che si snodano e si ammonticchiano *ad infinitum*" e il realismo "più vero del vero" che, a suo avviso, caratterizza tutta l'arte tedesca e sembra più prevenuto dell'erudito settecentesco nei confronti dei *Flügelaltäre* tardo gotici che egli giudica frutto di un artigianato "possente e paziente" piuttosto che vera e propria arte¹¹⁸, mentre Barnabò ammirava sinceramente la straordinaria perizia tecnica e la qualità artistica di questo altare.

Un'ulteriore testimonianza su quest'opera è quella, di poco successiva, dell'abate Giuseppe Sampieri¹¹⁹ che nel 1761 scriveva: "L'altar maggiore è tutto di legno dorato dall'alto in basso e lavorato con somma finezza d'interi rilievi, con in mezzo la statua della beatissima Vergine e dalle parti san Pietro e san Paolo con moltissime 'decorazioni alla greca'. Questo fu fatto in Bressanone, e nella città di Lienz nella Carintia vi è un altare similissimo allo stesso"¹²⁰. Da questo scritto si desume dunque che, nella seconda metà del Settecento, l'altare veniva ancora apprezzato e non s'era persa notizia del-

la sua provenienza, anche se evidentemente se n'era scordato l'autore. Quanto il Sampieri scrive dell'altare di Lienz a mio avviso segnala soltanto il corretto avvicinamento di quest'opera agli altari tirolesi che tuttavia a un abate italiano del Settecento dovevano apparire tutti uguali. Interessante infine la definizione "alla greca" riservata da Sampieri alle decorazioni mentre Barnabò usava questo termine per le portelle che egli definiva dipinte "co'pittura alla greca et all'antica". È probabile che con tale definizione entrambi gli studiosi intendessero semplicemente sottolineare il gusto antiquato di questi ornati.

Segue infine la testimonianza di Taddeo Jacobi che, verso il 1810, scrisse: "La palla dell'altar maggiore è formata da un grande armadio, nel quale si trovano esposte all'adorazione le statue della Vergine e degli apostoli Pietro e Paolo in legno. La B.V. è collocata nel mezzo sopra un magnifico trono, ove sta seduta con Gesù ritto sulle di lei ginocchia [...] sono gli apostoli in piedi. Tutto il resto è composto alla gotica con abbondanza di *ornati lavorati con maestria*, e profusamente dorati. Sopra l'armadio vi sono altre statue non dorate. Continuando le porte per chiuderlo sono entro e fuori *dipinte di gusto tedesco, di disegno scorretto, ma diligenti e magnifiche pitture*. Le interne contengono i fatti dell'Annunciazione, della Nascita, della Visita dei Magi, e della Circoncisione: esternamente poi vi si vedono alcuni santi (fig. 5-6)"¹²¹.

Il concorde apprezzamento degli eruditi locali non bastò tut-

7. Bottega di Hans Klocker (?), scultura lignea raffigurante san Paolo (?) proveniente da uno smembrato *Flügelaltar* tirolese databile tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, Oslo, Museo Nazionale



tavia a preservare quest'altare dallo smembramento che avvenne probabilmente nel 1813 quando fu distrutto il coro dell'antica pieve¹²². Tale distruzione venne osteggiata da alcuni studiosi, primo fra tutti lo Jacobi¹²³, perché il coro era decorato con affreschi attribuiti a Tiziano e tale opposizione suscitò anche un vivace dibattito scritto in cui tuttavia non venne mai menzionato il *Flügelaltar*.

I lusinghieri giudizi dei contemporanei e il fatto che siano giunte fino a noi anche parti "secondarie" di quest'opera (come le portelle e la predella) inducono a pensare che l'altare non venisse immediatamente disperso; ci si aspetterebbe infatti che, almeno per le tre statue dello scrigno, principale oggetto della devozione popolare, venisse trovata una dignitosa collocazione, magari entro un nuovo altare come era spesso accaduto in precedenza. Probabilmente la demolizione della chiesa ed il lungo protrarsi dei lavori di ricostruzione, impedirono di adottare tale soluzione, né resta alcuna notizia di una temporanea sistemazione dell'altare in qualche chiesa filiale. L'altare smembrato avrebbe potuto anche essere collocato in qualche ricovero temporaneo (come ad

esempio la soffitta della sacrestia o della canonica) ma forse, quando vent'anni dopo i lavori della chiesa furono terminati, esso appariva ormai obsoleto o era stato semplicemente "dimenticato" dai fedeli. Approfittando di questa situazione qualche prelado poco colto o poco onesto avrebbe potuto vendere la parte più importante dell'altare senza sollevare le proteste dei cittadini. Sebbene si tratti soltanto di un'ipotesi, mi pare che l'incomprensibile sparizione delle tre sculture principali e la sopravvivenza di parti secondarie, unita all'assoluto silenzio dei documenti su quest'opera, che era stata oggetto di tanta ammirazione, nasconda qualcosa di poco chiaro come forse una vendita clandestina. Tale vendita avrebbe potuto avvenire fra il 1813 e il 1886, anno in cui Brentari vide nella sagrestia le portelle, che egli definì "fiamminghe", assieme a un "altarino di legno dorato" (che era probabilmente la predella) e non fece parola delle tre sculture dello scrigno¹²⁴. Fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, come in molte province italiane, anche nel bellunese s'aggravavano numerosi antiquari senza scrupoli che comperavano opere d'arte per i collezionisti italiani e stranieri¹²⁵; in questi anni infatti vennero venduti – ma fortunatamente recuperati – l'altare della chiesa di San Nicolò a Bribano (nel 1895)¹²⁶ e quello di Michele Parth della chiesa di Santa Caterina a Campo (Cortina)¹²⁷. Se, come penso, anche le statue dello scrigno di Pieve vennero vendute, è possibile che, prima o poi, esse riemergano in qualche collezione pubblica o privata come è spesso accaduto per i *Flügelaltäre* del Sudtirolo¹²⁸. Per tale ragione segnalo due sculture poco note (fig. 7), raffiguranti rispettivamente san Paolo (?) e san Volfrango (?), che si trovano attualmente nel museo nazionale di Oslo¹²⁹ e provengono verosimilmente dal Sudtirolo. Credo sia utile pubblicare queste immagini, anche se con le sculture di Pieve hanno in comune solo l'ambito genericamente klockeriano (il che non contraddice, come dirò nella scheda, l'attribuzione a Potsch), poiché provengono sicuramente da un *Flügelaltar* smembrato di cui qualche studioso potrebbe ricostruire la collocazione originaria.

Riguardo al commercio antiquariale di questi anni, mi sembra infine importante riprodurre un'immagine fornitami da Milena Dean che, nell'archivio dell'intagliatore Valentino Panciera Besarel¹³⁰, ha trovato la fotografia di un *Flügelaltar* smontato che sembra eseguita a Venezia alla fine dell'Ottocento (fig. 8). Questa foto riproduce lo scrigno dell'altare di Ruprecht Potsch oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra¹³¹ che, in base ai documenti conservati al museo, risulta acquistato nel 1866 da Antonio Salviati¹³². Stabilito dunque che quest'opera venne acquistata sul mercato antiquario di Venezia, resta da chiarire il ruolo avuto da Besarel in tale acquisto: si potrebbe infatti supporre che egli abbia fatto da tramite per la vendita di questa o altre opere di

8. Fotografia conservata nell'archivio dello scultore e mobiliere, d'origine zoldana, Valentino Pancera Besarel, che raffigura lo scrigno di un *Flügelaltar* (probabilmente di Ruprecht Potsch), eseguita a Venezia alla fine dell'Ottocento



Potsch ma al momento è impossibile giungere a una conclusione certa¹³³. Nel catalogo della recente mostra su Besarel Fabrizia Lanza scriveva: “Da un piccolo depliant pubblicitario [...] che si riferisce ad una data prossima agli anni Novanta, la ditta Besarel viene presentata come una specie di Galerie La Fayette in piccolo, una sorta di grande magazzino antiquariale dove è possibile trovare tutto ciò che di bello e ‘artistico’ offrono le manifatture veneziane [...] per soddisfare una clientela per lo più inglese e americana che assedia Venezia”¹³⁴. Sappiamo che fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, questi altari erano molto richiesti sul mercato antiquario europeo, tanto è vero che anche in Trentino si verificarono diversi episodi analoghi¹³⁵, tuttavia è possibile che Besarel conservasse quest'immagine anche solo per confrontarla con altri *Flügelaltäre* agordini, ora dispersi, che forse egli ebbe ancor modo di vedere come, ad esempio, quello che si trovava nella chiesa arcipretale di Agordo¹³⁶.

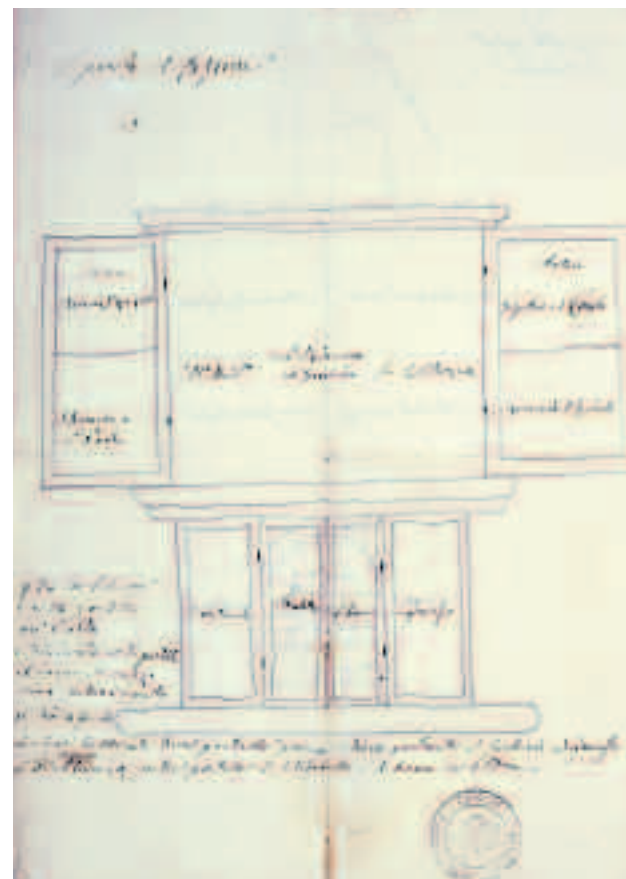
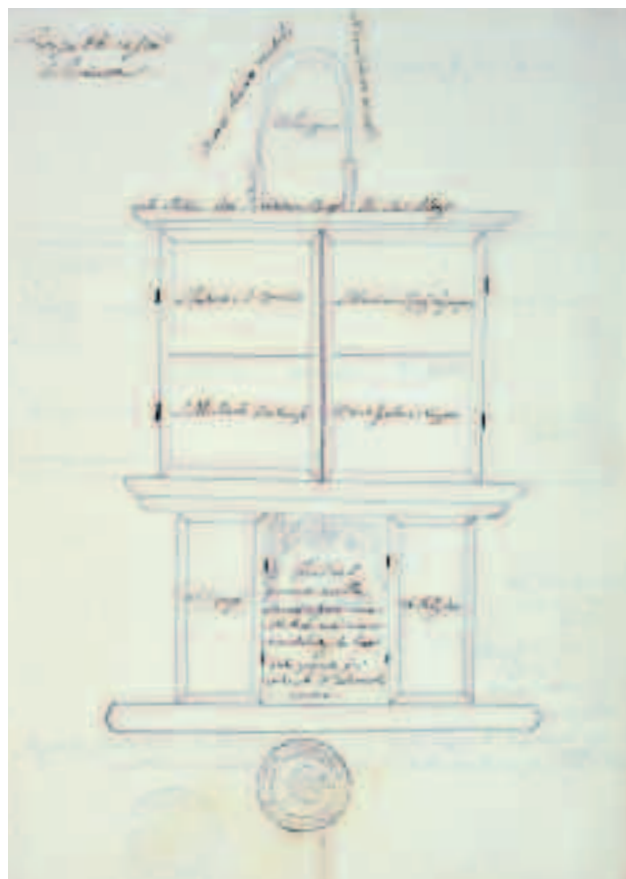
Ma torniamo alle testimonianze documentarie: per trovare nuove informazioni scritte sui *Flügelaltäre* bisogna arrivare al 1866, quando il bellunese entrò a far parte del Regno d'Italia e, come nelle altre regioni (a partire dal 1876), la tutela del patrimonio artistico venne affidata alle Commissioni provinciali per la tutela dei monumenti d'arte e d'antichità¹³⁷. L'ispettore provinciale per il bellunese fu, per oltre un ventennio, Osvaldo Monti¹³⁸ che, ottemperando alle leggi nazionali¹³⁹, s'occupò in primo luogo di stilare un elenco dei monumenti e degli oggetti d'arte da tutelare.

Tale elenco¹⁴⁰, che comprendeva le opere conservate nei distretti di Belluno, Feltre ed Agordo¹⁴¹, venne realizzato

dopo il 1877¹⁴². Fra le opere dell'agordino, ove si trova la gran parte dei *Flügelaltäre* bellunesi, furono inseriti nell'elenco solo due monumenti: la chiesa di San Simon di Vallada Agordina (ove è conservato il *Flügelaltar* attribuito ad André Haller) e la chiesa dei Santi Cipriano e Cornelio di Taibon Agordino.

Ancora più interessante è tuttavia una lettera di Osvaldo Monti al prefetto di Belluno, databile poco dopo il 1877¹⁴³, in cui è contenuta un'interessante descrizione dell'altare di Ruprecht Potsch conservato nella chiesa parrocchiale di Rocca Pietore. Scrive infatti Monti: “In questa chiesa sopra l'altare maggiore evi una grandiosa ancona che tutta occupa l'abside e tutta decorata di quelle sculture in legno dorato e dipinte che in quell'epoca si usavano, di stile e carattere affatto Germanico dure, però delle migliori relativamente a quelle delle altre chiese dei altri paesi, probabilmente contemporanea all'ancona di S. Tiziano di Goima”. Monti unì alla lettera anche un disegno (figg. 9-10) in cui specificava la posizione delle statue e dei dipinti, precisava inoltre che una delle statuette dello scrigno era stata rubata e concludeva: “queste portelle erano sempre tenute aperte e, argomentando io che vi potevano essere pitture come nelle altre ancone di Goima e S. Simon di Vallada Agordina, feci muovere le irruginite ferramenta e trovai al didietro delle pitture a tempera oscurate dalla umidità guaste anche dagli sfregamenti sul muro [...] trattasi di *nobilissima opera d'arte di stretta scuola tedesca*: non ardisco nomi ma certamente uno dei più forti tedeschi di quel epoca”. Osvaldo Monti propose quindi al prefetto d'inserire nell'elenco dei monumenti da tutelare anche il *Flügelaltar* di Rocca Pietore, quello della chiesa di San Tiziano a Goima e la tavola di Antonio Rosso della chiesa di Selva. Come si vede dunque, neppure le lotte risorgimentali provocarono incomprensione o disprezzo verso le opere d'arte tedesche come invece accadde nel XX secolo soprattutto nelle zone del confine nordorientale d'Italia che furono teatro di violenti scontri fra italiani e austriaci durante la prima guerra mondiale e soprattutto di una rabbiosa propaganda antitedesca negli anni immediatamente precedenti e successivi al conflitto. Mi pare significativo a tal proposito riportare quanto scriveva nel 1962(!) Benedetto Civiletti, Soprintendente ai beni storico artistici del Friuli Venezia Giulia, in occasione della “Mostra delle restaurate ancone lignee del Friuli”¹⁴⁴: “Dinanzi a questi altari, che ritornano ringiovaniti e rimessi dal tedio dell'abbandono, noi vediamo sì, la ripetizione di forme non sempre nostrane, ma in esse gorgoglia e vive quello spirito italiano che nessuna vicinanza barbara, nessun esercito straniero, nessuna amministrazione politica forestiera hanno mai potuto occultare o sopprimere”. Queste parole si riferiscono evidentemente alle sculture lignee tedesche del Friuli, ma non v'è dubbio che

9-10. *Recto e verso* del disegno eseguito, circa nel 1880, da Osvaldo Monti, che raffigura il *Flügelaltar* realizzato nel 1518 da Ruprecht Potsch per la chiesa di Rocca Pietore (Archivio Storico del Comune di Belluno, b. 1321, fasc. Belluno)



questi stessi sentimenti venissero condivisi anche nel bellunese che, durante le due guerre mondiali, subì la stessa sorte del Friuli. A tal proposito mi sembra particolarmente significativo quanto ha scritto recentemente Alessandro Sacco riferendosi proprio a questa zona: "Il XIX secolo vedrà nascere in Italia delle correnti nazionalistiche che, cresciute nel secolo successivo, prepareranno la prima guerra mondiale [...] se nel dopoguerra le strade delle persone comuni s'incroceranno quelle degli intellettuali no. Storici, geografi, linguisti dall'una e dall'altra parte, s'impegneranno in un'opera

di negazione delle ragioni dell'altro, nella rivendicazione della superiorità della propria nazione o, nel caso più semplice nell'ignorare ciò che stava oltre il proprio confine. Se da qualche decennio un certo avvicinarsi è avvenuto il passato pesa ancora"¹⁴⁵.

Saluto dunque con gioia questa mostra che, per quanto riguarda gli altari tedeschi, ha contribuito non solo al recupero materiale e storico-critico delle opere, ma anche al superamento di una mentalità distorta, più legata alle recenti vicende dell'arco alpino orientale che alla sua storia passata.

Ringraziamenti

Ringrazio monsignor. Ausilio Da Rif, direttore dell'Archivio della Curia Vescovile di Belluno (ACVB), e don Sandro Piusi, direttore dell'Archivio della Curia Arcivescovile di Udine (ACAU), per la cortesia con cui mi hanno messo a disposizione il materiale documentario conservato presso tali archivi. Un particolare ringraziamento va a Vittoria Masutti per l'aiuto prestatomi nella consultazione dei documenti conservati all'ACAU. Ringrazio inoltre Noemi Nicolai, direttrice della Biblioteca Storica Cadorna di Vigo, per il costante aiuto e gli utili consigli bibliografici e Ester Cason Angeli

ni, direttore del "Centro studi per la montagna Giovanni Angelini" di Belluno, Giovanna Galasso, conservatrice del Museo Civico di Belluno, Luca Majoli e Rita Bernini della Soprintendenza per i Beni Storico Artistici e Demoantropologici del Veneto per la cortese disponibilità e la continua collaborazione. Un cordiale ringraziamento infine va agli amici e ai colleghi che, con i loro suggerimenti, hanno contribuito al miglioramento di questo saggio: Donata De Grassi, Flavio Vizzuti, Milena Dean, Lucia Sartor e Alessandro Sacco.

Abbreviazioni usate:

ACAU - Archivio della Curia Arcivescovile di Udine
 ASCB - Archivio Storico del Comune di Belluno
 APPC - Archivio Parrocchiale di Pieve di Cadore

¹ Per quel che riguarda le tecniche, l'unico lavoro che resta ancora da fare è quello di raccogliere i risultati ottenuti in appositi prontuari per poter così confrontare modelli decorativi, materiali impiegati, caratteristiche di lavorazione eccetera di questi e altri *Flügelaltäre* dell'area alpina.

² Mi riferisco qui non alle ricerche su singole opere (pubblicate solitamente su riviste) ma alle monografie riguardanti la scultura lignea di alcune regioni italiane (come ad esempio i libri di Rotondi 1952; Marchetti, Nicoletti 1956; Causa, Bologna 1950 eccetera). Costituiscono un'eccezione le ricerche sulla scultura lignea senese che datano dall'inizio del Novecento (cfr. Spalletti 1995, vol. I, pp. 8-30) e, ovviamente, le ricerche su alcuni capolavori o particolari gruppi di opere (come ad esempio Körte, 1937 o De Francovich, 1938).

³ Marchetti 1942b, pp. 12-29; Marchetti 1942a, pp. 9-14; Marchetti 1955b, p. 3; Marchetti 1955a, p. 27; Marchetti, Nicoletti 1956, pp. 91-100; Marchetti 1957, pp. 1-6.

⁴ "Il Cadore passò alla Diocesi di Belluno appena nel 1847. L'appartenenza al Patriarcato aquileiese fu stabilita da Carlo Magno, ma bisogna tener presente che fin dai tempi dei romani il Cadore era aggregato al municipio di *Julium Carnicum* il che dimostra ancora una volta come le circoscrizioni ecclesiastiche spesso ricalcassero quelle tardo romane. Dalla dominazione carolingia il Cadore passò successivamente sotto i duchi del Friuli e della Carinzia e solo nel 1077 i patriarchi di Aquileia vi esercitarono anche il dominio. A sua volta il patriarca Sigardo subinfedò quasi tutto il Cadore a vari suoi vassalli tra i quali c'era Gabriele da Camino che, circa un secolo dopo (1175) riusciva riunire sotto di sé l'intera regione eccetto qualche località rimasta sotto la dipendenza diretta dei Patriarchi..." (cfr. Zimolo, 1958, p. 14). Sui legami fra queste due zone si vedano inoltre: Fiocco 1951-52, pp. 6-11; e Zanderigo Rosolo 1993, pp. 93-155.

⁵ Rasmò 1950a, p. 159; Rasmò 1952, pp. 34-35; Fabbro 1954, pp. 18-20 (scoperta del documento relativo all'altare della chiesa della Difesa a Lorenzago); Rapozzi 1955, pp. 137-141; Fabbro 1957, pp. 51-57; Rapozzi 1957, pp. 139-140; Egg 1962, pp. 99 ss.; Fiori 1966; Ringler 1967, pp. 430-433; Fabbiani 1970b; Biasuz 1971, pp. 124-128; Murer 1977; Tiozzo et al. 1989.

⁶ Come ad esempio l'attribuzione ad Hans Multscher avanzata da G.B. Tiozzo per l'altare di San Simon di Vallada Agordina (cfr. Tiozzo 1989a, p. 48).

⁷ Egg 1985.

⁸ L'altare di Livinalongo (Buchenstein) attribuito da Egg ad André Haller (1524) è attualmente conservato nel Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck (cfr. Egg 1985, pp. 142, 157).

⁹ È vero che Egg esamina le opere del Tirolo, ma nella sua ricostruzione del *corpus* dei singoli artisti egli prende in esame anche opere poste fuori dei confini tirolesi come appunto gli altari di Rocca Pietore e Livinalongo.

¹⁰ Dopo il terremoto del 1976 ebbi modo di partecipare alla vasta campagna di studio e restauro organizzata dalla locale Soprintendenza sulla scultura lignea friulana che ebbe inizio poco prima della grande mostra del 1983 (cfr. Rizzi 1983) e si concluse circa 20 anni dopo con il convegno del 1997 (cfr. Perusini 1999a). In quegli anni mi occupai spesso anche di altari lignei tedeschi come ad esempio del magnifico *Flügelaltar* di Pontebba (cfr. Bonelli 1994) e, per tale ragione, mi fu assolutamente naturale continuare l'indagine sulle opere "tedesche" presenti nel Bellunese.

¹¹ L. Tazzer, *Scultura tedesca nel bellunese nei secoli XV e XVI*, tesi di laurea, università di Udine, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1990-1991, relatore professoressa Giuseppina Perusini.

¹² Tazzer 1991, pp. 70-77; Tazzer 1992a, pp. 93-106.

¹³ Tale restauro fu reso possibile dal generoso contributo della CariVerona (grazie all'interessamento di Luigi Cavalet) e della parrocchia di Selva di Cadore e venne eseguito sotto la supervisione di A.M. Spiazzi della Soprintendenza PSAD per il Veneto. Su quest'altare si vedano Perusini 1996, pp. 353-367 e la relativa scheda in questo volume.

¹⁴ Al convegno su Bellunello nel 1995 segnalai le due sculture di Presenaio e approfondii le ricerche sull'altare di Pieve ribadendo l'attribuzione a Klocker già avanzata da Rasmò (Perusini 1998, pp. 43-52). Nel 1997 grazie al contributo del Soroptimist Club di Cortina-Cadore potei effettuare il restauro (sempre con la supervisione di A.M. Spiazzi) dei due busti superstiti che si trovavano della predella dell'antico altar maggiore (oggi smembrato) della chiesa di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore; pochi mesi fa infine ebbi l'occasione di segnalare la splendida Madonna in trono col Bambino della chiesa di Santa Giuliana ad Alverà (Cortina).

¹⁵ Nel convegno friulano del 1997 la Spiazzi segnalò le due sculture di Sappada attribuendole a un intagliatore pusterese (cfr. Spiazzi 1999a, p. 122) e, due anni dopo, negli atti dello stesso convegno, la Castri le attribui a Michele Parth (cfr. Castri 1999, p. 151, nota 46).

¹⁶ Ringrazio Milena Dean per la cortese comunicazione orale e le ulteriori informazioni riguardanti queste opere. La scultura raffigurante san Floriano si trova nel timpano di una casa di Sappada in borgata Cretta (si veda l'immagine di quest'opera in Rosina 1995, p. 247).

¹⁷ Quest'altare venne restaurato in due tempi fra il 1991-1992 (restauro conservativo) e il 1993-1995 da Milena Dean (con la collaborazione di Michela Buttignon e di Roberto Bonomi che eseguì le analisi chimiche) con la direzione di A.M. Spiazzi della Soprintendenza PSAD per il Veneto che finanziò il restauro. Su quest'intervento si veda: Spiazzi 1993b, pp. 189-197 e Dean 1993, pp. 207-213.

¹⁸ L'altare della chiesa di San Candido a Campo (Cortina) venne eseguito da F. Vellu-

ti, L. Tomesani e O. Passarella fra il 1992 e il 1993 sotto la supervisione di A.M. Spiazzi della Soprintendenza PSAD per il Veneto.

¹⁹ L'altare della chiesa di San Simon di Vallada Agordina è in restauro dal 1996 presso il laboratorio di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure (OPD) di Firenze. Il restauro venne eseguito da Maria Donata Mazzoni coadiuvata da, Ute Raderer e Carolina Ros, con la supervisione di Giovanna Rasario e, successivamente, di Cecilia Frosinini e di Laura Speranza. Sul restauro di quest'opera si veda Mazzoni 1999, pp. 127-132 e il contributo in questo catalogo.

²⁰ Gli altari della chiesa di Santa Caterina a Vigo di Cadore e quello della chiesa di San Tiziano a Goima di Zoldo vennero restaurati nel laboratorio della scuola regionale di restauro dell'ENAIPLombardia di Botticino (Brescia) fra il 1994 e il 1997. Tali restauri vennero eseguiti nell'ambito del corso triennale per tecnico del restauro di opere lignee diretto da Elisabetta Arrighetti, sotto la supervisione da A.M. Spiazzi della Soprintendenza PSAD per il Veneto.

²¹ La predella dell'altare di Michele Parth e la statua di san Rocco della chiesa della Difesa di Lorenzago vennero restaurate fra il 1997 e il 1999 dalla ditta "Arrighetti e Tomasoni s.n.c." di Corticelle Pieve di Dello (Brescia) sotto la supervisione di A.M. Spiazzi della Soprintendenza PSAD per il Veneto.

²² Le tre statue di quest'altare vennero restaurate nel laboratorio della scuola regionale di restauro dell'ENAIPLombardia di Botticino (Brescia) fra il 1999 e il 2003. Tale restauro venne eseguito nell'ambito del corso triennale per tecnico del restauro di opere lignee diretto da Elisabetta Arrighetti, con la supervisione di Rita Bernini della Soprintendenza PSAD per il Veneto.

²³ Queste due sculture vennero restaurate a Verona fra il 1998 e il 2000 nel laboratorio di restauro della Soprintendenza PSAD per il Veneto da Guglielmo Stangherlin e Angelo Nigro sotto la direzione dapprima di A.M. Spiazzi e quindi di Fabrizio Pietropoli.

²⁴ Naturalmente la mancanza di firma, date e documenti per gran parte di queste opere impedisce di fare un ordinamento cronologico esatto; molte datazioni, come si può vedere nelle schede relative alle singole opere, sono state infatti eseguite esclusivamente su base stilistica.

²⁵ Nel 1998 la Castri attribui questi dipinti a due artisti diversi: uno allievo di Klocker e uno, sempre di quell'ambito ma meno esperto, e le datò agli ultimi anni del XV secolo (cfr. Castri 1998, pp. 53-64). Nel 2004 Claut (2004a) ribadì l'appartenenza alla bottega di Klocker della tavola raffigurante la Vergine con quattro santi (esposta alla mostra su San Floriano a Illegio) sottolineando inoltre l'affinità fra questo dipinto e le portelle, sempre di scuola klockeriana, che si conservano nella chiesa arcipretale di Pieve di Cadore (Claut 2004a, p. 78). Si veda infine la scheda a cura di Luca Majoli in questo stesso volume.

²⁶ Su quest'opera, che mi è stata cortesemente segnalata da Milena Dean, si veda Belli 1987, pp. 66-67. Belli attribuisce giustamente quest'opera a una bottega tedesca ma ritiene che sia stata eseguita nel Seicento o addirittura nel Settecento. Più correttamente aveva invece scritto Richebuono nel 1974: "È probabile che si debba alla sua [Benedikt Hebenstreit] munificenza anche la bellissima pala d'altare, certamente del 1500 con la *Madonna fra san Biagio e San Nicolò*. Nel 1572 infatti il vicecapitano del castello di Botestagno, Benedikt Hebenstreit, aveva fatto ingrandire e decorare con affreschi la chiesa di Ospitale ed è probabile che anche la pala sia stata commissionata da lui e si collochi attorno a questa data (cfr. Richebuono 1974, p. 269).

²⁷ Su quest'opera si veda la scheda a cura di chi scrive in questo stesso volume.

²⁸ Quest'opera, attualmente inserita in una nicchia entro il timpano (datato 1727) di una casa della borgata Cretta, mi è stata segnalata da Milena Dean ed è stata pubblicata da Marcello Rosina (cfr. Rosina 1995, p. 247). La scultura, che sembra chiaramente ascrivibile a Parth, è probabilmente un resto (forse del coronamento) dell'altare eseguito attorno al 1530 da Michele Parth per la chiesa parrocchiale di Sappada di cui ancora si conservano nella stessa chiesa le due statue di santa Margherita e santa Caterina su cui si può vedere la scheda, a cura di T. Perusini, in questo volume.

²⁹ Su queste due opere si veda il saggio di Tiziana Franco in questo volume; sulla scultura di Feltre si veda inoltre la scheda n. 6 in Coden 2002, pp. 562-565.

³⁰ Per ulteriori notizie su queste opere si veda la nota 61 e il saggio di Rita Bernini in questo stesso volume.

³¹ Castri 1999, p. 133.

³² Castelnuovo 2002a, p. 17. Castelnuovo si occupò per la prima volta di tale argomento nella sua lezione inaugurale alla facoltà di Lettere di Losanna (Castelnuovo 1967, pp. 13-26); seguì quindi il saggio del 1979 (cfr. Castelnuovo 1979, pp. 4-12) e infine il saggio *L'autunno del medioevo nelle Alpi* in Castelnuovo 2002a, pp. 17-33. Mi sembra significativo che anche un convegno di archeometria che ha avuto luogo quest'anno abbia riproposto lo stesso tema: "The linking role of the Alps in the past cultures: an archeometric approach", Bressanone, 13-14 febbraio 2004.

³³ "Con il trionfo dell'arte italiana nel XVI secolo e, di conseguenza, con la fine della feconda dialettica formale che si era stabilita fra nord e sud dell'Europa, non si potrà più riprodurre né prolungare la situazione di privilegio dell'area alpina. D'altra parte diminuisce l'importanza politica ed economica della regione man mano che il centro di gravità dell'Europa si sposta verso il nord." (cfr. Castelnuovo 1979, p. 10).

³⁴ Cammarosano 1992, pp. 71-92; Degras 1988.

³⁵ Una conferma sulla committenza popolare dei *Flügelaltäre* viene anche dal già citato saggio di Castelnuovo (2002a, p. 21) che riprendendo un'affermazione di Egg fa notare come solamente una committenza di questo tipo può spiegare la realizza-

zione nel solo Tirolo di ben duemila altari fra il 1400 e il 1525 (in questo caso tuttavia si tratta di committenti tedeschi e di artisti tedeschi).

³⁶ Cozzi 2002, pp. 179-199; Dolcini 2002, pp. 123-129. Il pellegrinaggio al santuario di Sant'Osvaldo a Sauris di Sotto (zona di lingua e cultura tedesca dove peraltro Parth eseguì nel 1524 un magnifico *Flügelaltar*), che coinvolgeva anche gente proveniente dal Veneto e dal Cadore, e durò fino all'Ottocento (cfr. Zimolo 1958, pp. 93-94).

³⁷ A ciò contribuì anche la diffusione di xilografie devozionali di origine tedesca che venivano acquistate in tali occasioni e che comunque erano assai diffuse nei domini della Serenissima. Si veda in proposito l'articolo di Goi 1985, p. 191. Mi pare significativa a tal proposito anche la bella ricerca della Spiazzi sui ricami tedeschi del piviale di Pieve di Cadore ove fra le fonti iconografiche la studiosa riporta anche alcune xilografie devozionali come quella diffusissima della *Madonna in sole* (cfr. Spiazzi 1990, pp. 23-25).

³⁸ Nel 1990 la Spiazzi sottolineava giustamente la permanenza in queste zone di forti legami con l'arte nordica (almeno fino al primo decennio del Cinquecento) e come la frequente presenza di preti tedeschi avrebbe rinforzato tali legami (cfr. Spiazzi 1990, p. 24). Nel 1995 al convegno su Bellunello sottolineai assieme alla Castri l'importanza degli insediamenti di lavoratori tedeschi, addetti alle miniere o ai forni dell'alto bellunese, per la diffusione dell'arte nordica in queste zone (cfr. Castri 1998, p. 54; Perusini 1998, p. 46). Devo dire comunque che il problema della committenza di queste opere non è stato mai seriamente affrontato fino a ora.

³⁹ Bisogna soprattutto evitare di semplificare le cose in modo eccessivo come fa ad esempio Anton Draxl in una recente pubblicazione ove scrive: "I commercianti di legname di queste zone situate al crocevia fra le vie commerciali importanti [...] possono aver anche intrapreso l'attività di commercianti di oggetti d'arte. Si spiega così come altari gotici a battenti provenienti dal Tirolo e soprattutto dalla Pusteria possano esser giunti in Cadore" (Draxl 2002, p. 110).

⁴⁰ Marchetti, Nicoletti 1956, p. 88.

⁴¹ Nel caso dei lavoratori stranieri la cosa più verosimile è che le eventuali commissioni provenissero dalle confraternite o dalle corporazioni che essi avevano fondato; del resto in molte città del nordest come ad esempio Udine e Treviso esistevano confraternite nazionali di tedeschi che avevano scopi soprattutto assistenziali e devozionali (cfr. Di Biasio 1983, pp. 383-393 e Perusini 1994b, pp. 151-161).

⁴² La presenza di pievani parroci e cappellani forestieri (fra cui almeno un terzo era di origine tedesca) in tutto l'arco alpino orientale è documentata da numerose ricerche che tuttavia riguardano prevalentemente l'area friulana (cfr. De Vitt 1983; De Vitt 1988; De Vitt 1990).

⁴³ Nel corso del Quattrocento furono arcidiaconi del Cadore: Sigismondo (1416-1424) già vicepievano di Pieve; Nicolò (1424-1426) di origine tolmezzina e già pievano di Ampezzo; Tommaso (1426-1427); Gianbattista Palatini (1427-1433) originario di Il e già pievano di Pieve; Giovanni Macioti (1433-1445) di origine siciliana e già pievano a Santo Stefano; Vittorio de Ulmis (1452-1453) originario di Treviso già pievano d'Ampezzo; Andrea da Colonia (1453-1455) già pievano a Santo Stefano; Odorico (1455-1457), originario di Domegge e già pievano a Pieve, la cui nomina non venne ratificata dal patriarca di Aquileia; Rizzardo Costantini (1457-1461), originario di Ampezzo e già pievano a Pieve, anche nel suo caso il patriarca di Aquileia non volle ratificare la nomina; Giovanni Krauss (1462-1473), già pievano di Pieve; Bucio (Bortolo) de Palmulis (1473-1480), canonico di Aquileia e già pievano di Pieve. De Palmulis non si recò mai a Pieve e lasciò tutte le sue incombenze a Giovanni di Montalto, nominato vicepievano, che gli successe infine anche nella carica di arcidiacono; Giovanni di Montalto (1481-1488) oriundo della diocesi di Cosenza e già pievano a Pieve, Vendramino Soldano (1488-1515) originario di Laggio, già pievano di Pieve. Dai documenti riportati da Da Ronco risulta che il nome dell'arcidiacono veniva quasi sempre proposto dal Consiglio della Magnifica Comunità del Cadore ma non sempre il prescelto veniva accettato dal patriarca di Aquileia, a cui spettava la ratifica della nomina. I cadorini tuttavia non volevano rinunciare alla loro scelta e ricorsero spesso al senato di Venezia affinché, tramite il luogotenente di Udine, imponesse al patriarca il loro candidato. Col passare del tempo dunque la nomina dell'arcidiacono del Cadore fu soggetta sempre più spesso all'approvazione del senato veneziano (cfr. Da Ronco 1936, pp. 22-43).

⁴⁴ Secondo Da Ronco Johannes Krauss fu arcidiacono del Cadore dal 1462 al 1475, ma in realtà dai documenti che ho rinvenuto all'ACAU egli risulta aver mantenuto questa carica fino al 1473. L'arcidiacono aveva sicuramente una notevole influenza politica, religiosa e culturale: avrebbe quindi potuto avere un significativo influsso sull'arte locale (cfr. Da Ronco 1936, pp. 26-28). Da Ronco purtroppo non dice dove si trovano i documenti che riporta nel suddetto testo ma presumo che si tratti di documenti conservati presso l'APPC o presso l'Archivio Vescovile di Belluno. All'ACAU si trovano molte altre citazioni riguardanti Krauss sia nel *Fondo Cadore* (ACAU, b. 295/Pieve di Cadore, cc. 23 r v) che fra i documenti riguardanti le Collazioni (ACAU, b. 1457, *Registrum Collationum...*, cc. 20rv, 31rv, 41bis v) che contengono le notizie più interessanti. Alla carta 20 è riportato l'atto con cui, il 2 giugno 1473, Johannes Krauss rinunciò all'incarico di arcidiacono del Cadore a favore di Bucio de Palmulis, già vicario della Curia patriarcale di Aquileia, due anni prima dunque di quanto affermava Da Ronco (1475). Il 14 aprile dello stesso anno (1473) Johannes Krauss, definito di "natione alemanna", viene nominato cappellano della chiesa di San Cristoforo a Faedis (in Friuli). Nel 1474 gli viene assegnata la parrocchia di San Ruperto presso [...] nella diocesi di Aquileia e quindi viene nominato arcidiacono della Slovenia ("marchie Sclavonice"); infine, il 10 gennaio 1475, viene nomina-

to parroco e arcidiacono di Villacco ("Collatio parochialis...de Villaco.d. Johanni Kraus nationi alemanno" e inoltre "Deputatio eiusdem ad [...] archidiaconat [s...]? Villacho").

⁴⁵ Spiazzi 1990, p. 23. Questa tendenza viene confermata anche dalla nomina come arcidiacono del Cadore di Pietro Aleandro (1516-1545), originario di Mareno di Piave, e assai gradito a Venezia. Con il prevalere di Venezia vennero anche privilegiati i rapporti lungo l'asse nord-sud in alternativa a quelli lungo all'asse est-ovest (cioè con la Carnia e il Tirolo) che avevano caratterizzato il periodo precedente.

⁴⁶ Zimolo 1958, pp. 93-94.

⁴⁷ Pellegrini, De Donà Zeccone 1992, pp. 13-64.

⁴⁸ Come s'è detto, verso il 1530 l'intagliatore di Brunico Michele Parth eseguì per la chiesa parrocchiale di Sappada un *Flügelaltar* di cui restano attualmente solo due sculture.

⁴⁹ Toller ricostruisce, anche se in maniera incompleta, la sequenza dei curati di Sappada. Per il periodo che qui ci interessa (1450-1550 circa) furono nominati: nel 1440 padre Giovanni, monaco alemanno; nel 1466 un non meglio definito padre Nicolò; nel 1487 rinuncia alla carica padre Martino da San Candido; nel 1487 padre Giovanni Prandt di Hau (diocesi di Frisinga); nel 1488 Giovanni Kchuttal da Freysacco (diocesi di Salisburgo); nel 1501 padre Andrea Alemanno; nel 1520 padre Michele Hanichij di san Candido; nel 1526 padre Gabriele Mens; nel 1529 padre Cristiano; nel 1539 il vicentino Giovanni Burgamino che se ne va poco dopo; nel 1540 padre Pietro de Fabricis di Ampezzo; nel 1562 padre Tommaso Maychin eccetera (cfr. Toller, 1969, pp. 98-99).

⁵⁰ Scrive a tal proposito Daniela Rando: "Fra basso Medioevo e prima età moderna, quest'area si contraddistingue per diffusi diritti di compartecipazione delle comunità di fedeli alla nomina del proprio pastore" e continua "tali diritti di nomina e di elezione non si possono comprendere senza tener presenti le libertà politiche godute dalle comunità locali. Accanto al controllo del parroco e degli ausiliari, un elemento importante nel rapporto con la propria chiesa fu la sorveglianza o l'amministrazione diretta dei beni ecclesiastici attraverso i fabbricieri". La studiosa conclude dunque: "i tratti che caratterizzano il rapporto dei fedeli con la propria chiesa si possono così sintetizzare: partecipazione alla nomina del proprio rettore e dei suoi ausiliari, amministrazione del patrimonio ecclesiastico, ampio campo d'intervento dei fabbricieri" (cfr. Rando 2002, pp. 55-57).

⁵¹ "Fra Tre e Quattrocento questa zona (l'alto bacino del Piave) troverà una sistemazione territoriale stabile, che prescinde dal modello urbanocentrico, nel confronto e nell'assetamento fra i due poteri territoriali 'esterni', demograficamente, economicamente e politicamente robustissimi come la dominazione veneziana e quella asburgica. Per certi versi simile la linea di tendenza che si manifesta più a oriente in Friuli ove il peso dei centri urbani è debole; si tratta inoltre di un contesto nel quale persistono anche forme di autonomia comunitaria" (cfr. Varanini 2002, p. 43). In alcuni paesi queste antiche norme prevedevano anche l'elezione del curato da parte degli abitanti del paese che non erano assolutamente disposti a rinunciare a questo "privilegio" che, assieme agli statuti, contribuiva a tutelare la loro autonomia. Fu così che, nel 1486, gli uomini del paese di Rocca Pietore mandarono un loro rappresentante dal vescovo di Belluno per rivendicare il rispetto di tale antica consuetudine (cfr. Spiazzi, Toffoli 1993, p. 39).

⁵² Il contratto di Potsch per l'altare di Rocca è riportato in Murer 1977, pp. 43-44.

⁵³ Il paese di Rocca Pietore faceva parte della diocesi di Bressanone anziché di quella di Belluno e inoltre, a partire dal 1417, aveva un suo proprio statuto e i paesani rivendicavano il diritto di eleggere il curato (cfr. Spiazzi, Toffoli 1993, pp. 28-51, 59). Per quel che riguarda la presunta influenza del clero tedesco si può notare infine che quando venne commissionata quest'opera (nel 1516) era cappellano di Rocca Pietore il genovese Santino da Brugnato (1499-1521) e non un tedesco sebbene nel XV secolo vi fossero stati in paese ben tre curati tedeschi.

⁵⁴ Il contratto per la chiesa della Difesa a Lorenzago venne pubblicato da Fabbro 1954, pp. 18-20 e Rapozzi 1955, pp. 137-141, e quello per la chiesa di Sant'Orsola a Vigo venne pubblicato da Fabbro 1957, pp. 51-57 e Rapozzi 1957, pp. 51-58, 101-109.

⁵⁵ Sacco 2004, p. 10.

⁵⁶ Si tratta dei valichi del Gottardo, del Moncenisio, del Grande e Piccolo San Bernardo, del Brennero, del passo di Monte Croce Carnico, della sella di Camporosso (val Canale) eccetera.

⁵⁷ Cito qui solo quelli di maggiore interesse per le Alpi orientali. Per una bibliografia completa rimando al saggio di Guido Castelnuovo che è anche l'ultimo in ordine di tempo: Castelnuovo 2002b, pp. 61-77; e inoltre: Degrassi 1999, pp. 13-32; Castelnuovo 2000, pp. 447-464; Cason 2002. Sul Friuli si veda inoltre: Paschini 1924, pp. 123-135; Leicht 1954, pp. 232-233.

⁵⁸ Dal concetto di strade principali si è quindi passati al concetto di "fascio di strade", Varanini 2002, pp. 40-41.

⁵⁹ Alessandro Sacco fa notare come già nel XIV secolo ci fosse un interesse generale per l'apertura di nuove strade e per il miglioramento di quelle esistenti. "Così il podestà di Pieve impose che s'aprìsse una strada per Monte Croce [Comelico] e la Pusteria" e aggiunge "su questa strada si commerciavano bestiame, pelli d'agnello, cereali, lino e lana, grezzi o filati, utensili domestici e da lavoro, armi, candele latticini ecc.". Egli fa notare infine come il forte aumento demografico della prima metà del Quattrocento "ebbe come conseguenza una ricerca spasmodica di cereali soprattutto in Pusteria e in Tirolo" (cfr. Sacco 2002, pp. 157 e 161).

⁶⁰ Fino alla prima guerra mondiale i rapporti fra gli italiani e i tedeschi di queste zone furono sempre molto intensi anche se, soprattutto per questioni di confine, furono spesso soggetti ad alti e bassi. Il 1° novembre del 1448, ad esempio, in seguito al continuo verificarsi di scorriere e prepotenze da parte dei tedeschi lungo i confini “il Consiglio della magnifica Comunità del Cadore decise l'espulsione di tutti i tedeschi, che erano numerosi e ben inseriti e taluno cittadino a tutti gli effetti” (cfr. Sacco 2002, p. 152).

⁶¹ Si tratta per l'esattezza dei *Vesperbilder* in arenaria (o *Gußstein*?) che si trovano nella pieve di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore (di area salisburghese e databile alla seconda metà del XV secolo), di quello della chiesa dell'Addolorata a Pieve di Zoldo affine per provenienza e datazione a quello di Pieve (cfr. Vizzutti 1995a), di quello dell'oratorio di San Rocco a Pescùl e di due *Vesperbilder* conservati in area feltrina e precisamente quello della chiesa dell'Addolorata a Mel, (cfr. Francescon, Sartori 1991, p. 101) e quello della chiesa di San Dionisio a Zermen (databile alla prima metà del XV secolo) a cui va aggiunta la piccola Pietà conservata nella chiesa di Santo Stefano a Grun. In Friuli vi sono addirittura otto *Vesperbilder* (in arenaria e in *Gußstein*) fra cui ricordo quelli di Gemona, Venzone, Cividale, Aquileia, San Vito al Tagliamento, Sesto al Reghena, Sacile e Castel d'Aviano) che testimoniano l'enorme diffusione che tali opere di produzione salisburghese o boema ebbero nel nord Italia. Anche la grande diffusione di queste sculture conferma, a mio avviso, l'apprezzamento di cui era oggetto l'arte tedesca nelle zone alpine orientali. Su queste opere si veda Tazzer 1991, p. 76 e inoltre Perusini, Spadea, Casadio 1994, pp. 73-93; Castri 2002, pp. 171-185 e il saggio di Rita Bernini in questo stesso volume.

⁶² A questi paesi del Cadore bisogna aggiungere oggi Colle Santa Lucia che però in quel periodo faceva parte dei possedimenti del vescovo di Bressanone.

⁶³ Cucagna 1961; Squarzina 1963, pp. 216-220; Braunstein 1965, pp. 530-531; Vergani 1975, pp. 371-383; Angelini 1975, pp. 136-158; Balestra 1979, pp. 41-115; Vergani 1983, pp. 613-648, Cason 1988, pp. 279-291; De Toni, Zanetti 1991, pp. 193-208; Baldin 1997c, pp. 61-63.

⁶⁴ Baldin 1997b, p. 126.

⁶⁵ Credo sia utile riportare per intero il brano da cui ho estrapolato questa frase: “Nel 1483 sono in piena funzione in valle Imperina miniere e forni per l'estrazione del rame: imprenditori, tecnici, lavoratori sono in questa prima fase prevalentemente tedeschi: nel corso del Cinquecento subentrarono presto imprenditori bellunesi e veneti, mentre la manodopera permane in gran parte tedesca almeno fino agli anni 80, tra la comunità veneta e la colonia tedesca si stabilisce così un rapporto di scambio materiale e culturale che avrà conseguenze indelebili sulla configurazione della zona. Molti sintomi fanno ritenere che tra Cinque e Seicento gran parte dei tedeschi fossero ormai rifluiti verso i luoghi d'origine. Una delle cause è il maggior controllo politico e religioso che si instaura a partire dagli anni 1580 sui lavoratori d'oltralpe, sospetti di protestantesimo” (cfr. Vergani 1975, pp. 371-383). Del resto la presenza di manodopera tedesca viene confermata anche dalle testimonianze coeve, scriveva ad esempio Marin Sanudo nel 1483: “et è poi le buse (gallerie), le quali le vidi, et era cussi intitolate: san Michele, santa Barbara, San Zorzi, Santa Trinita; et vi andai per entro et vidi uno maestro chiamato sboicer (fonditore) todesco, con una barba longa” (cfr. Sanudo 1483 ed. 1847, p. 123).

⁶⁶ Come ad esempio la presenza di continui rapporti commerciali e di strade che collegavano questi paesi a quelli oltralpini oltre che, ovviamente, la vicinanza geografica con i domini asburgici e quelli del vescovo di Bressanone. V'erano inoltre situazioni particolari come ad esempio quella di Rocca Pietore che faceva parte della diocesi di Bressanone e inoltre godeva di una certa autonomia amministrativa. Scrive in proposito Tamis: “Gli uomini della Rocca di Pietore hanno giurisdizione separata dalla città di Belluno, si governano secondo i loro statuti (del 1489) e antiche consuetudini, non sottostanno alle leggi e provvisioni della città [di Belluno], non pagano collette, né ordinarie né straordinarie, non concorrono ad alcuna angaria o imposizione, sia della città che del dominio veneto [...] mai avevano acquistato il sale dalla città e dal dominio veneto, ma dai tedeschi” (cfr. Tamis 1983, p. 179).

⁶⁷ Forse si trattava di un maestro proveniente dal paese di Villöns (?) presso Brunico ma i nomi dei luoghi sono stati italianizzati da chi stese il contratto che era evidentemente di lingua italiana.

⁶⁸ “Gli Huomini di Pescùl sono venuti e concordati cum mastro Sigismondo de Vischogna da Bornicho di riedificare la chiesa dietro al pagamento di 245 (ducati? Lire rainesi?) e quaranta conzi di vino (cfr. Baldin 1997a, pp. 111-112). L. 1 rainese = L. 4,10 venete; 1 ducato = L. 6,4 venete. Il conzo è una antica unità di misura in volume per i liquidi che corrisponde all'incirca a 79 dm cubici.

⁶⁹ Si veda la scheda su quest'opera, a cura di chi scrive, in questo stesso volume.

⁷⁰ “Fuit dictum quod altare maius pertinet ad ecclesiam, et nulla est in eo fraternitas”, in *Visitatio localis omnium ecclesiarum Cadubri aquileiensis diocesis habita ab ecc.mo et r.mo D.D. Hermolao Barbaro Dei et Apostolicae sedis gratia Archiepiscopus Tyri et Coad.re Aquileiensi, Anno 1604* [Visita pastorale di tutte le chiese del Cadore, facenti parte della diocesi di Aquileia effettuata dal rev.mo ed ecc.mo D.D. Ermolao Barbaro per grazia di Dio e della chiesa arcivescovo di Tiro e coadiutore del patriarca di Aquileia. Anno 1604], c. 2r. Questo fascicolo (di 98 cc.) è conservato attualmente nell'ACVB ma si trovava anticamente nell'ACAU; di esso ho esaminato le parti relative alle chiese dove ancora si conservano altari tedeschi (santa Fosca, Pieve, Vigo, Lorenzago eccetera). Su tale visita pastorale si veda anche Fiori 1981, p. 17. Bisogna tuttavia fare attenzione perché le trascrizioni della Fiori, indubbiamente meritorie e antesignane, contengono alcuni errori.

⁷¹ Ciò significa neppure cent'anni dopo la loro realizzazione poiché la gran parte di questi altari vennero realizzati nei primi due decenni del Cinquecento. Questo vuol anche dire che, all'inizio del Seicento, gran parte di queste opere erano ancora in buono stato di conservazione e le testimonianze di questo periodo sono quindi particolarmente attendibili.

⁷² Su tali disposizioni si vedano: l'esemplare volume di Zeri 1957; Scavizzi 1981; Menozzi 1995 (in particolare i capitoli XXI- XXVII, pp.175- 228), Belting 2001 (in particolare il capitolo XX, pp. 557- 596).

⁷³ Luigi (Alvise) Lollino, nato a Creta nel 1557 e morto a Belluno nel 1625, fu vescovo della città dal 1596 alla morte, cioè per ben ventinove anni, che coincidono fra l'altro con il periodo cruciale della Controriforma. La sua famiglia era una delle più nobili e ricche di Venezia e questo gli permise di dedicarsi agli studi a cui lo portavano il suo singolare ingegno e il suo temperamento. Nel 1577, quando egli aveva appena circa vent'anni, a causa dell'avanzata dei turchi, la sua famiglia decise di ritornare a Venezia e qui Lollino riprese i suoi amati studi laureandosi in *utroque iure* nel 1583 all'università di Padova dove, quando nel 1596 decise di intraprendere la carriera ecclesiastica, conseguì anche la laurea in teologia. La sua fama di studioso venne accresciuta anche dalla straordinaria collezione di libri greci che alla sua morte lasciò in eredità alla Biblioteca Vaticana. Fu amico di fra Paolo Sarpi e di Agostino Valier, vescovo di Verona, il quale, quando nel 1584 venne nominato cardinale, si fece accompagnare a Roma da Lollino che si fermò due anni nella città eterna ove, fra gli altri, conobbe anche Carlo Borromeo (morto nel 1584). Lollino ritornò quindi a Roma nel 1591-1592, all'inizio del pontificato di Clemente VIII (papa dal 1592 al 1605) che lo stimava sia come studioso che come uomo. Nel 1596 Giambattista Valier, vescovo di Belluno, essendo vecchio e malato, chiese al papa di sollevarlo dall'incarico e indicò Lollino come suo successore. Nel 1596 dunque Lollino prese gli ordini e venne consacrato vescovo di Belluno. Egli avrebbe potuto, come tanti altri vescovi, recarsi solo saltuariamente nella sua sede ma invece decise di fissarvi stabilmente la sua dimora e si dedicò alla cura del suo gregge con uno zelo degno del miglior spirito controriformista. Le sue numerose visite pastorali, anche nelle zone più impervie della diocesi, costituiscono una preziosa testimonianza di questa attività. Tuttavia già Alpago Novello nella sua dettagliata biografia del vescovo (cfr. Alpago Novello 1933a, p. 81) lamentava il fatto che nelle relazioni di tali visite sia dedicato poco spazio alle opere d'arte conservate nelle chiese e in effetti non si può dargli torto poiché, anche confrontando le visite di Lollino con quelle dei due Barbaro, le relazioni del vescovo bellunese sembrano piuttosto incentrate sugli aspetti pastorali, sebbene vi compaia anche qualche succinta notazione sui *Flügelaltäre* dell'Agordino. Qui mi preme soprattutto sottolineare la sua completa adesione ai dettami della Controriforma, che egli ebbe modo di conoscere direttamente dalla bocca e dagli scritti dei suoi più importanti fautori come ad esempio il cardinale Carlo Borromeo.

⁷⁴ Ericani 1997, p. 10-11. “In nessuna delle altre diocesi venete” scrive inoltre la Ericani si ritrovano “disposizioni così precise e così drastiche”.

⁷⁵ ACVB. *Visite pastorali. Vescovo Lollino Alvise (1596-1625)*, b. 4/1-B fasc. II, cc. 4v-5r; *ibidem*, b. 4/112 (1613), c. 9; su altari scomparsi: fasc. IV, c. 1v, c. 3r.

⁷⁶ Mi conforta in tale interpretazione anche il parere di Flavio Vizzutti che credo meglio d'ogni altro conosca le visite pastorali del bellunese.

⁷⁷ L'elenco che segue, riportato anche Ericani (1997, p. 98, nota 7) è tratto, in gran parte dal libro di Tamis 1981.

⁷⁸ La chiesa “aveva un unico altare e una pala di legno artistica e molto antica: nel mezzo c'era l'immagine della Vergine, ai lati san Vittore e santa Corona, in alto il Crocifisso con san Francesco e sant'Antonio. Chiudevano lo stipo due battenti. Nel 1647 la vecchia pala veniva sostituita da un'ancona più decente” (cfr. Tamis 1981a, p. 238).

⁷⁹ Di questa chiesa Tamis scrive “aveva un unico altare e una pala di legno scolpita, che portava nel mezzo la statua della Vergine col Bambino, a destra san Nicolò e a sinistra san Giovanni Battista: lo stipo era chiuso da sportelli dipinti [...]. Verso il 1630 il vecchio *Flügelaltar* venne sostituito con un nuovo altare che racchiudeva una pala del Frigimelica raffigurante gli stessi santi” (cfr. Tamis 1981a, p. 262).

⁸⁰ Ericani 1997, p. 98, nota 7 e Tamis 1981a, p. 211.

⁸¹ Tamis 1981, p. 254.

⁸² Qualcosa di analogo (ma quasi un secolo prima) venne fatto nella chiesa di San Tommaso Agordino dove l'altare a battenti che prima del 1630 si trovava sull'altar maggiore della chiesa venne spostato in una cappella della stessa chiesa mentre sull'altar maggiore veniva collocata la grande pala di Frigimelica.(cfr. Vizzutti, *Dalla tabula picta alla pala moderna: indagini d'archivio e considerazioni*, in questo stesso volume). Vizzutti sottolinea inoltre come nel diario di visita del 1619 il prelo che effettuò la visita pastorale del 1619 nella pieve di San Floriano a Zoldo non ebbe nulla da eccepire sull'altare a battenti che troneggiava sull'altar maggiore.

⁸³ Si veda il contributo di Vizzutti, *Dalla tabula picta alla pala moderna: indagini d'archivio e considerazioni*, in questo stesso volume. Tamis scrive che: “sovrastava l'altar maggiore [della chiesa di san Tommaso Agordino] un'ancona di legno con figure scolpite rappresentanti la vergine Madre col Bambino sulle ginocchia ai lati san Giovanni Battista, san Pietro apostolo, sotto san Francesco, santa Caterina e il santo titolare” e continua “verso il 1620 la chiesa veniva restaurata: si costruivano due cappelle o altari laterali; nella cappella di Mezzogiorno si collocava l'ancona dell'altar maggiore, sostituita da un dossale nuovo, e in quella di settentrione, un altare in onore di sant'Antonio Abate, san Francesco e san Rocco con pala di legno e figure

sculpte (1646)” (cfr. Tamis 1981a, p. 245). L'altare quindi andò disperso solo in un periodo successivo, forse in occasione dei lavori di ampliamento della chiesa effettuati nel 1740-1744, o forse nella seconda metà dell'Ottocento quando alcuni di questi altari vennero venduti.

⁸⁴ Su queste opere si veda: Tamis 1981a, pp. 85-86 (per l'altare di Agordo), p. 197 (per l'altare di Cencenighe). Tamis ricorda che l'altare di Cencenighe era stato eseguito da Pötsch nel 1517, che aveva al centro la statua della Vergine e ai lati sant'Antonio Abate e santa Caterina e che, nelle visite pastorali, quest'ancona era stata definita “*decens et honorifica* e di autore tedesco”. L'altare della chiesa di San Bartolomeo a Caprile funse da modello per quello di Rocca Pietore come si legge nel contratto stipulato nel 1516 per l'altar maggiore della chiesa di Rocca che ancora si conserva nel suo luogo d'origine. Sull'altare di Agordo si veda anche la nota 136. La scelta dei camerari e delle confraternite agordine sembra dunque aver privilegiato le botteghe brissinesi di Haller e Pötsch. Quest'ultimo infatti riuscì ad accaparrarsi il monopolio delle commissioni nell'Agordino dove eseguì gli altari di Rocca Pietore, Cenceniche (perduto), Caprile (ora a Innsbruck), forse quello della chiesa arcidiocanale di Agordo e magari anche altri di cui non è rimasta alcuna documentazione.

⁸⁵ Un piede veneto corrisponde a cm. 34,7 (cfr. Marangoni 1974, p. 71), dunque la mensa degli altari secondo il vescovo Lollino doveva esser lunga da 170 a 240 cm e larga circa un metro (l'altezza era quella che permetteva di celebrare la messa in piedi a un uomo di media statura, cioè 80-100 cm circa). Si vedano inoltre Tucci 1973, pp. 583-612, Ferraro 1951.

⁸⁶ Il termine veneto *querelli* o *quarei*, significa “mattoni” e Flavio Vizzutti mi ha cortesemente informato di aver trovato questo termine in un documento del 1585 relativo all'ingrandimento di alcuni altari.

⁸⁷ ACVB. *Visite pastorali. Vescovo Lollino Alvise (1596-1625)*, b. 4/1-B fasc. II, cc. 4v-5r; *ibidem*, b. 4/112 (1613), c. 9; su altari scomparsi: fasc. IV, c. 1v, c. 3r. La raccomandazione di Lollino affinché non vi si potesse metter dentro gli altari “cosa alcuna” riguarda soprattutto le reliquie di cui, nei tempi precedenti alla Controriforma, si era spesso abusato favorendo così il culto idolatrico delle immagini collegate a tali reliquie (cfr. Baxandall 1989, pp. 64-121). Dopo il Concilio di Trento gli arredi e le suppellettili ecclesiastiche furono (almeno in parte) adeguati alle minuziose prescrizioni riportate da Carlo Borromeo nell'*Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II*, Milano 1577, di cui il vescovo Lollino, che conobbe personalmente Borromeo, era sicuramente a conoscenza.

⁸⁸ Scrive infatti la Ericani: “Una preoccupazione così insolita, in verità si comprende meglio scorrendo i resoconti delle sue visite, ove sono accuratamente descritti in quasi tutte le chiese delle località montane percorse, gli antichi altari conservati: si tratta quasi sempre di strutture costituite da una cassa, e quindi aperte al centro, come richiama il prelado, entro la quale sono esposte tre o più sculture lignee generalmente raffiguranti la Madonna con il Bambino e i santi titolari della chiesa, e munita di portelle dipinte. Al di sopra trovava posto, entro pinnacoli traforati, un Crocifisso talora affiancato dalle Marie” (Ericani 1997, p. 10).

⁸⁹ Accadeva esattamente la stessa cosa anche quando si trattava di ancone italiane, basti pensare alle numerose ancone di Domenico da Tolmezzo, Giovanni Martini e altri artisti friulani del Cinquecento che nel secolo successivo vennero inserite entro fastosi altari barocchi.

⁹⁰ Si tratta per l'esattezza dell'altar maggiore di Santa Fosca e dell'altare della Madonna addolorata, che si trova nella stessa chiesa ed è collocato in un grande e fastoso altare barocco, dello scigno dell'altare di Michele Parth a Vigo e di quello di Falcade, delle statue superstiti degli altari di Sappada e Presenaio.

⁹¹ Castelnuovo 1989, p. 18.

⁹² Neppure nella celeberrima e accurata visita pastorale del patriarca Daniele Dolfin del 1736 si trova alcun accenno agli arredi ecclesiastici (ACAU, b. 795 ?).

⁹³ ACAU, *Visite pastorali-Cronistoria 1602*; b. 780/10. Si tratta di un grosso fascicolo di 316 carte (più 20 bianche) che contiene il resoconto della visita pastorale effettuata nelle chiese della Carnia dal patriarca di Aquileia Francesco Barbaro nel 1602.

⁹⁴ Le annotazioni riguardanti la visita pastorale dell'arcivescovo Ermolao Barbaro con il luogotenente Agostino Bruno sono raccolte in un fascicolo di 98 cc. con una copertina in cartone su cui è scritto: *Visitatio localis omnium ecclesiarum Cadubri* eccetera (si veda la nota 70).

⁹⁵ ACVB, *Visite pastorali. Vescovo Lollino Alvise (1596-1625)*, b. 4. Il vescovo Lollino fece almeno tre visite alle chiese dell'Agordino all'inizio del XVII secolo nel 1600, nel 1607 e nel 1613.

⁹⁶ Francesco Barbaro, primogenito di Marcantonio Barbaro, *bailo* della Serenissima Repubblica a Costantinopoli, nacque a Venezia nel 1546. Dal 1568 al 1573 fu a Costantinopoli col padre e, dopo aver ricoperto diverse cariche civili per la Repubblica di Venezia (fu console a Damasco nel 1573, quindi ambasciatore presso la corte sabauda dal 1578 al 1581, savio di terraferma nel 1584), si dedicò alla carriera ecclesiastica a partire dal 1585 quando Sisto V lo nominò arcivescovo di Tiro e coadiutore e poi vicario generale (dal 1587) del patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani. Del resto la decisione di abbracciare la carriera ecclesiastica appare piuttosto in linea col temperamento studioso di Francesco Barbaro e col fatto che a trentanove anni fosse ancora celibe. Nel 1592 a causa dell'anzianità del patriarca di Aquileia Giovanni Grimani (che morì infatti nel 1593) venne incaricato dal papa Clemente VIII di ispezionare la vastissima parte asburgica della diocesi di Aquileia e di questa visita resta l'importante *Relazione della visita apostolica in Carniola, Stiria e Carinzia fatta da F.B. patr. Eletto d'Aquileia l'anno 1593 e presentata a papa Clemente VIII*

(stampata a cura di V. Joppi, Udine 1862) che documenta l'infiltrazione in queste zone della dottrina riformata, ma anche lo zelo controriformista di Barbaro nel combattere l'eresia e nel moralizzare la vita del clero. Questa relazione tuttavia non contiene quasi nessun accenno agli arredi ecclesiastici delle chiese visitate poiché l'attenzione di Francesco Barbaro è evidentemente incentrata sul problema del luteranesimo e del comportamento del clero. Benzoni scrisse giustamente del patriarca: “Gli austeri costumi, il fervore e l'attivismo che contraddistinsero il suo patriarcato fanno di lui una figura di rilievo nell'Italia della Controriforma, accostabile allo stesso san Carlo Borromeo per lo zelo dimostrato nell'applicare le norme del concilio tridentino”. Fu il primo patriarca a fissare la residenza a Udine, dove fece costruire il palazzo patriarcale, fondò il seminario udinese e organizzò quattro sinodi diocesani fra cui quello celeberrimo del 1596 a cui parteciparono personalmente o per procura tutti i vescovi suffraganei del patriarcato di Aquileia e durante il quale venne imposto anche nella diocesi di Aquileia l'osservanza della liturgia romana che sostituiva l'antica liturgia aquileiese (cfr. Benzoni 1964b, pp. 104-106).

⁹⁷ “...in altare maiori satis ampio et alto est icona lignea aurata, insculpta, perpulcra cum insuper imagines inter alias Santi Osvaldi alta usque ad fornem... non habet balastra nec umbrella.” ACAU, *Visite pastorali-Cronistoria 1602*; b. 780 /10, c. 121v. Su quest'altare si veda: Perusini, Castri 1999, pp. 173-188; più in generale su Michele Parth si veda il recente contributo di T. Perusini 2003, pp. 15-60.

⁹⁸ Per quanto possa sembrare banale la traduzione del termine *scabellum* è stata tutt'altro che semplice (anche per i diversi contesti in cui risultava impiegata) e ha comportato numerosi consulti con diversi amici e colleghi che ringrazio sentitamente: don Giuseppe Peressutti, Andrea De Marchi, Valentino Pace, don Sandro Piusi, Lucia Sartor, Flavio Vizzutti, Sible de Blaauw, Maria Luisa Delvigo. La soluzione è venuta dalla lettura del testo del cardinale Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II*, Milano 1577 (che rientra nello stesso periodo cronologico e contesto culturale dei nostri *visitatores*) ove questo termine è impiegato col significato di paliotto. Da questo libro emerge chiaramente come l'attenzione di Borromeo s'appuntasse in maniera quasi maniacale su ogni minimo dettaglio dell'arredo e della liturgia ecclesiastica. Nel cap. XI del I libro intitolato *De altari maiori* è scritto: “Sit autem altare maius a scabelli solo altitudine cubitorum duorum et unciarum octorum et ad summum decem, longitudine cubitorum quinque ac plurimum, pro ecclesiae cappellane magnitudinis ratione, latitudine vero cubitorum duorum et unciarum duodecim, ac plurimum item pro longitudinis et situs modo” (p. 19). Nel cap. XV del I libro intitolato *De cornice lignea altaris* è scritto: “Unicuique scabellum, etiam maioris altaris, coronix lignea tribus digitis, nec vero amplius, alta adiungatur qua a tribus item partibus illud cingatur, ita ut a parte anteriori palij, et a lateribus mantiliu tobalearum extremitas, eiusdem cornicis opere, usque occultetur, etiam ubi altaris scabellum a fronte tantum extat” (p. 33). Alla fine del testo è riportata graficamente la misura di un cubito (43, 5 cm circa) suddiviso in oncie (1, 8 cm circa) sotto cui è scritto “cubiti qui ex uncis vigintiquatuor constat mensura haec est, unciatim delineata”. Nel secondo brano si legge: “Ogni paliotto anche quello dell'altar maggiore va decorato con una cornice lignea alta tre dita e non di più che va messa su tutti e tre i lati dell'altare cosicché la sommità di tali cornici risulterà coperta dalla tovaglia dell'altare nella parte anteriore e dai *mantilia* sui lati, anche quando il paliotto dell'altare è visibile solo di fronte”.

⁹⁹ “altare maius est sub fornice cappillae maioris lapideo...satis amplium et alto habet icona alta aurata lignea insculpta, antiqua, satis pulcra cum imaginibus inter alias crucifixi domi nst. et sct. Canzio, Canziano et Canzianilla...habet scabellum satis decens et balaustris et umbrella.” (ACAU, *Visite pastorali-Cronistoria 1602-1602*; b. 780 /10, c. 226v). Su quest'altare si veda Rizzi A. 1983, pp. 182-185.

¹⁰⁰ “iconam pulcrum auratam ligneam insculptam in qua inter alias imagines est imago beatissime Virginis et sct. Margherita et in superiori parte crucifixi Domini nostri [...] non habet balastram neque umbrellam” (ACAU, *Visite pastorali-Cronistoria 1602*; b. 780 /10, c. 191v). Su quest'opera di cui restano attualmente solo le due statue delle sante Margherita e Caterina si veda la scheda a cura di T. Perusini in questo stesso volume.

¹⁰¹ Riguardo all'altare realizzato, forse da Parth, nel 1545 (?) per la chiesa di San Floriano a Medis si legge: “Super altari est icona lignea aurata, insculpta cum imaginibus inter alias Sct. B. Virginis et sct. Floriani” (cfr. ACAU, *Visite pastorali-Cronistoria 1602-1602*; b. 780 /10, cc. 156v-157. Su quest'altare si veda Rizzi 1983, pp. 186-187).

¹⁰² Nella visita pastorale del vescovo Lollino, a proposito dell'altare di Falcade è scritto che poteva essere chiuso “cum portellis pictis” (cfr. Ericani 1997, p. 10).

¹⁰³ Ermolao Barbaro, fratello minore del già ricordato Francesco, nacque a Venezia nel 1548 e, nel 1596, Clemente VIII lo nominò coadiutore del fratello con diritto di successione e, assieme a tale carica, gli venne anche conferito il titolo di arcivescovo di Tiro. Quando nel 1516 Francesco Barbaro morì, Ermolao gli successe sul seggio patriarcale ma a differenza del fratello non fissò mai la sua dimora a Udine preferendo continuare a risiedere a Venezia. Ermolao Barbaro morì nel 1622 ed è sepolto assieme al fratello nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Udine (cfr. Benzoni 1964a, pp. 100-101).

¹⁰⁴ Il paese di Pescùl, dove si trova la chiesa di Santa Fosca, è il più lontano fra quelli del Cadore e proprio per questo i *visitatores* iniziavano proprio da là e si avvicinavano poi progressivamente al passo della Mauria che era il valico attraverso cui rientravano in Friuli.

¹⁰⁵ Su quest'opera si veda la scheda a cura di scrive in questo stesso volume.

¹⁰⁶ "Altare maius est in capite ecclesiae, in cappella ad quam ascenditur per unum gradum fornicatum et pavimentatam integrum lapidum, aliquantulum angustum habet scabellum ligneum, iconam ligneam insculptam, auratam decentem cum imaginibus inter alias B.V. et S.ta Fusca, in reliquis fuit repertum satis bene instructum.. Dominus mandavi a cornibus epistulae et evangelij producti cum tabulis decenter per dimidium palmum ab unuquoque latere", ACAB, *Visitatio localis...*, cit., c. 2v.

¹⁰⁷ "Icona est super altari lignea aurata, insculpta, decens cum imaginibus B.V.ne S.ma, Apostoli Petri et Pauli alta? usque ad fornicem", ACA.B, *Visitatio localis...*, cit., c. 65 v.

¹⁰⁸ "Mensa est lapidea aequa et licet angusta decenter aucta ex ligno ita ut altare sit convenienter altum atque amplum, et super eo est icona lignea aurata insculpta cum imaginibus inter alias B.B. et Sct. Ursulae, in reliquis altare fuit repertum satis bene instructum et paratum cum scabellum decenter", ACAB, *Visitatio localis...*, cit., c. 5-7r-v.

¹⁰⁹ Per l'altare di San Simon di Vallada Agordina è scritto: "opus germanicae manus et ingenii antiquum, sed elegans ac politum", mentre l'ancona di Cencenighe viene definita "decens et honorifica" e quella di Agordina viene detta "decens et honorifica, bene culta, antiqua, germanici opus artificis". Purtroppo Tamis non cita le visite pastorali da cui ha tratto queste informazioni (cfr. Tamis 1981a, pp. 86, 156 e 197).

¹¹⁰ Così pensa ad esempio Ericani che scrive: "Le decisioni vescovili potrebbero forse rientrare in un diffuso spirito antitedesco alimentato nell'area da motivi religiosi e dalle razzie e dalle incursioni e battaglie di Massimiliano d'Asburgo di primo Cinquecento più genericamente da una necessità liturgica di assicurare una lettura più immediata delle immagini sacre [...] o anche dipendere come spesso succede, nei cambiamenti epocali, da tutte queste componenti. Di fatto qualsiasi fosse la motivazione le disposizioni del Lollino modificarono nell'ultimo decennio del XVI secolo e agli inizi del Seicento tutti gli interni delle chiese bellunesi [...] con una significativa differenza rispetto alle chiese trentine ove la presenza di *Flügelaltäre* è ancora consistente anche se relegata in luoghi non più eminenti delle chiese" (cfr. Ericani 1997, pp. 10-11).

¹¹¹ Ciò accadeva ad esempio nel caso di opere poste in cappelle su cui cittadini o confraternite avevano diritto di giuspatronato oppure nel caso di singoli altari, sculture o dipinti commissionati da famiglie, associazioni di lavoratori eccetera. Non bisogna dimenticare che in quest'epoca il rispetto della proprietà privata era così forte che persino i riformati in alcuni casi non osarono distruggere le opere che non appartenevano alla chiesa ma a qualche privato cittadino, come dimostrano le vicende dell'*Englische Gruss* di Veit Stoss nella chiesa di San Lorenzo a Norimberga (cfr. Taubert 1978, pp. 60-72; AA.VV., *Der Englische Gruss...* 1983).

¹¹² Passamani rilevando la diffusione di tale prassi notava come spesso "l'originario contesto altaristico [...] era distrutto e le statue venivano inserite in un altare barocco [...] come possiamo constatare in numerosi esempi di recupero sei settecenteschi che hanno interessato in particolare (perché più numerosi ma forse anche perché divenuti estranei al gusto, particolarmente in aree non tedescofone o ormai non più tali) i *Flügelaltäre*: si vedano i casi di Arsio, Mastellina, Comasine, Cogolo, Segonzano, Fiera di Primiero, ma anche quello di un'ancona all'italiana come quella della 'scola' di Stefano Lamberti a Condino", egli dunque conclude che "questa prassi è un'importante testimonianza sul significato ed il ruolo che talune immagini lignee [...] detenevano nella pratica liturgica e devozionale delle diverse comunità. Le quali, coinvolte nei mutamenti imposti dal gusto ed in particolare dalla più spettacolare liturgia postridentina e barocca, lungi dal disfarsi degli antichi simulacri, ne rinverdivano la funzione con rinnovate policromie e ridistribuzioni simboliche in nuove macchine altaristiche" (cfr. Passamani 1989, p. 32).

¹¹³ Su quest'altare, eseguito negli ultimi anni del Quattrocento dall'intagliatore brissinese Ruprecht Potsch, si veda la scheda a cura di chi scrive in questo stesso volume.

¹¹⁴ Fra le numerose chiese parrocchiali che vennero ingrandite fra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento in Cadore ricordiamo, oltre a quella di Pieve, la chiesa parrocchiale di Santa Giustina ad Auronzo, realizzata alla fine del Quattrocento e ricostruita dopo il 1772 su disegno degli architetti tolmezzini Angelo Fabbro e Domenico Schiavi; quella di San Lucano a Villapiccola (Auronzo) costruita nel Quattrocento e ricostruita nel 1856 su disegno di G. Segusini; la chiesa di San Biagio di Calalzo, costruita sempre del XV secolo e ricostruita nel 1852 da Segusini; la chiesa di San Lorenzo a Cibiana, del XIV secolo, di cui venne rifatto il coro nel 1729 e fu quindi ricostruita nel 1852 da Segusini; la chiesa di Santa Maria Assunta a Candide, di fondazione antichissima (1186) e ricostruita nel 1762-1800 su disegno di Domenico Schiavi; la chiesa di San Giorgio a Domegge costruita nel XV secolo e rifatta nel 1861; la chiesa dei Santi Ermacora e Fortunato di Lorenzago costruita nel Quattrocento e ricostruita nel 1756 da Angelo Fabbro e Domenico Schiavi; la chiesa dei Santi Vito, Modesto e Crescenza di San Vito di Cadore di fondazione antichissima (114) e ricostruita nel 1764 su disegno di Domenico Schiavi; la chiesa di Santa Margherita a Sappada del XII secolo e ricostruita nel 1779; la chiesa di San Martino a Valle di Cadore sempre del XII secolo e ricostruita nel 1739 (cfr. Fabbiani 1964a).

¹¹⁵ Il manoscritto originale, che s'intitola esattamente *Historia della provincia di Cadore composta da Don Antonio Barnabò sacerdote di valle di Cadore. Composto negli anni 1729 e 30, terminato l'anno 1732*, è attualmente conservato nella biblioteca del seminario di Vittorio Veneto. Ho consultato una copia dattiloscritta (realizzata nel 1943) conservata nella Biblioteca Storica Cadorina di Vigo di Cadore (ms. n. 2899).

¹¹⁶ A. Barnabò, *Historia...*, cit., c. 175. Barnabò continua quindi: "Ad ambedue i lati dell'altare sono eretti due altari ne' quali sono collocati alcuni vasi e mani dorate e croci diverse reliquie, ma non insigni con le loro portelle dipinte, co' quali si chiudono, con due piccole lampade d'argento dinnanzi" (c. 175). Una conferma dell'esistenza di tali reliquie ci viene anche da una breve nota manoscritta di monsignor Biasutti, attualmente conservata presso la biblioteca del seminario di Udine, in cui lo studioso riporta la notizia trovata in un documento del 19 novembre 1498 ove si legge che era stata portata nella chiesa un pezzetto del legno della croce e il vicario generale Mason ne aveva proibito la venerazione rimettendo però il caso al canonico Giovanni Grimani (cfr. schedario di monsignor Guglielmo Biasutti, biblioteca del seminario di Udine, voce *Pieve di Cadore*).

¹¹⁷ Spiazzi 1999a, p. 119. La Spiazzi non riportò la collocazione del manoscritto da cui trasse questo brano ma la Cusinato nel 2000 trascrisse il testo per esteso e ne citò esattamente la collocazione: *Descrizione della chiesa di santa Maria di Pieve come la vide nel 1730 il sacerdote Giovanni Antonio Barnabò di Valle. Sec. XVIII. Attribuito [a Barnabò] da Taddeo Jacobi Pieve di Cadore, APPC, busta Fabbricerie varie*, cc. 1r- 4r (cfr. Cusinato 2000, pp. 119-122).

¹¹⁸ "Orgoglio di tecnica eroica, mirabilia dell'*artigianato possente e paziente*, sono gli altari su cui si sacrifica ampiamente la produttività artistica tedesca tra il Quattro e il Cinquecento. [...] è certo che lo Stoss, Nicola Gerhart, il Riemenschneider e tanti altri hanno sostanza creativa. Di ognuno è concesso isolare un diverso timbro sentimentale. Quando dall'altare di Cracovia dello Stoss si estraggono i particolari come le teste della Maddalena e del san Giovanni egli può battere il nostro Mazzoni, per citare un italiano comprensibilissimo anche lassù. Ma il significante è che subito si pensi ad estrarli quei particolari. Si è perché essi aggallano sull'acervo dei *panneggi che si snodano e si ammonticchiano ad infinitum*. Si dice che questi dovrebbero servire all'astrazione ritmica: ma qui non era più luogo alla certezza dialettica del migliore Trecento. Sono ormai questi panni troppo consistenti di materia, troppo certi di tessuto, per girovagare a quel modo. Ho anche letto che essi diano il pathos a tutta l'opera. Ma il pathos non si regge con una interiezione sola ripetuta a metri quadrati. [...] i due aspetti opposti di una naturalezza curiosa e instancabile e di una lirica folle e vagante s'affiancavano e talora s'intrecciavano [nell'arte tedesca] [...] era s'intende una via pericolosa, strapiombante da un lato sul caos *naturalistico di una verità troppo vera*, troppo curiosa quasi indiscreta, dall'altra sulle forre di un ritmo troppo irreal, troppo frivolo, troppo giocato su una linea ormai mistificante" (cfr. Longhi 1973, pp. 14 e 19).

¹¹⁹ Giuseppe Sampieri era cappellano della chiesa di santa Caterina del castello di Pieve, su questo suo scritto si veda Palatini 1951, pp. 94-103.

¹²⁰ Si tratta di un quaderno di 49 cc. sul cui frontespizio in cartone si legge: *Libro per la nuova fabbrica della v.nda Chiesa Nostra Matrice e Arcidiaconale. A.M.D.G. 1761*, conservato nell'APPC. I primi 6 fogli contengono il piano dell'antica chiesa nostra arcidiaconale, ossia una descrizione della chiesa antica accompagnata da una pianta fuori testo. Nei fogli successivi è invece compendiate la storia della riedificazione della chiesa arcipretale. Già nel 1754 infatti si era pensato di riedificare l'antica chiesa che appariva da tempo rovinata, tanto più che tale intervento era stato suggerito dallo stesso patriarca Daniele Dolfin nelle due visite pastorali del 1736 e del 1745.

¹²¹ Taddeo Jacobi, *Memorie parziali e rispettive delle chiese esistenti nel Cadore e di quanto contengono*, p. 3 (APPC). Io ho consultato una copia dattiloscritta conservata nella Biblioteca Cadorina di Vigo. Si tratta di un ms. di 132 cc. sul cui frontespizio si legge *Memorie parziali e rispettive delle chiese esistenti nel Cadore e di quanto contengono supposta volgarmente degna di qualche considerazione ed è posto entro una busta d'archivio su cui è scritto: Carte attribuite a Taddeo Jacobi notaio sec. XVIII- XIX*. Tale manoscritto venne rivendicato per la prima volta a Taddeo Jacobi (1753-1841) da Attilio Giacobbi (cfr. Giacobbi 1978, pp. 48-53), che propose di datarlo attorno al 1810 e ipotizzò che dovesse la sua origine al desiderio di Jacobi, che visse in prima persona i drammatici momenti della fine della Repubblica veneta e del dominio napoleonico, di mantenere viva la memoria di tante opere d'arte distrutte in questo periodo. Jacobi, originario di una cospicua famiglia di Pieve, s'era laureato a Padova in *utroque iure* nel 1786 e a 33 anni venne eletto vicario del Cadore, carica che mantenne fino al 1788. Durante il periodo napoleonico fece parte di molte commissioni sia presso Bonaparte che presso la corte di Vienna per cercare di mitigare le funeste influenze delle ripetute incursioni e ricopri anche diverse cariche onorifiche. Fu consigliere del tribunale d'appello sotto il regno italoico e fu inviato a Parigi da Napoleone per l'applicazione del nuovo codice. Infine però preferì "la quiete dei suoi monti" dove venne nominato "ispettore ai boschi". Nel 1811 si ritirò dalla vita politica per dedicarsi interamente agli studi locali coll'intento di preparare una moderna storia del Cadore. Morì a Pieve nel 1841 alla veneranda età di ottantotto anni ma la sua storia non era ancora completata e tutti i documenti che aveva prelevato dagli archivi a tale scopo (ben diciassette contenitori!) andarono in seguito dispersi. Di tutto questo lavoro rimane soltanto un copiosissimo *Indice cronologico* rimasto allo stadio di abbozzo che, secondo Attilio Giacobbi, è questo manoscritto. Giacobbi conclude infatti il suo articolo scrivendo: "Questo opuscolo manoscritto è una stesura provvisoria e ancora incompleta del *Catalogo sulle opere d'arte del Cadore* che il dott. Taddeo Jacobi andava preparando già dagli anni della Rivoluzione francese e che non riuscì a portare a termine, pur avendolo costantemente aggiornato fino al 1841 quando morì". Ma ancor più interessante mi pare l'ultimo capoverso: "[il manoscritto] riporta molte notizie raccolte con diligenza, cita le fonti d'informazione, spesso riferisce cose viste e riscontrate personalmente pro-

prio negli anni in cui sparirono alcune di quelle chiese, passate al demanio o vendute, con la soppressione delle scuole, e negli anni in cui si rinnovarono in stile neoclassico molte altre, col fervore edilizio delle nuove fabbricere parrocchiali. In breve si perse anche il ricordo delle vecchie chiese e di tante opere d'arte disperse qua e là dai nuovi profeti. Il manoscritto di Jacobi ce ne conserva una traccia" (cfr. Giacobbi 1978, pp. 52-53).

¹²² Alla metà del Settecento era stato deciso di abbattere la vecchia chiesa ormai molto rovinata e troppo piccola per la popolazione di Pieve per costruirne una nuova il cui progetto (nel 1754) venne affidato all'architetto friulano Domenico Schiavi. In questo primo progetto l'architetto tolmezzino aveva previsto di rifare solo la navata lasciando intatti il coro e il transetto poiché vi si trovavano degli affreschi attribuiti a Tiziano. Tale progetto tuttavia venne scartato dall'ispettorato alle opere pubbliche di Venezia; fu così che Schiavi fornì un secondo progetto (nel 1763) che prevedeva anche l'abbattimento del coro e la creazione di una chiesa a navata unica con cupola centrale. I lavori di Domenico Schiavi ebbero inizio nel 1765, ma vennero sospesi nel 1780 e furono ripresi appena nel 1805 sotto la direzione del figlio Angelo Schiavi il quale a sua volta lasciò il cantiere nel 1812. A tal punto subentrò, come direttore lavori, l'architetto feltrino Sebastiano De Boni che nel 1813 fece "finalmente" abbattere l'antico coro e fu in tale occasione che venne probabilmente rimosso e smembrato l'altare a portelle. Nel 1837 venne inaugurata la nuova chiesa che tuttavia era ancora priva della facciata per cui venne bandito un concorso nel 1859 che fu vinto dall'architetto vicentino Giovanni Miglioranza; ma la realizzazione della facciata, di gusto neorinascimentale, venne terminata appena nel 1876. (cfr. Cusinato 2000, pp. 33-43; Guzzon 2003, pp. 7-14).

¹²³ Fra questi fu nuovamente in prima linea Jacobi che in tale occasione scrisse un saggio intitolato *Descrizione del coro della chiesa matrice di S. Maria di Pieve e delle pitture e delle sculture che vi esistono, ad oggetto soltanto di conservarne la memoria in ogni futuro evento* ed è citato nell'articolo di Fabbro 1962, pp. 177-181.

¹²⁴ Brentari 1886, p. 110.

¹²⁵ Non dobbiamo dimenticare infatti che, grazie alla diffusione del romanticismo, in Germania e in Francia a partire dal terzo decennio dell'Ottocento le opere d'arte medioevali cominciarono a essere apprezzate e ricercate dai collezionisti pubblici e privati, mentre in Italia esse vennero trascurate ancora per diversi decenni (cfr. Spalletti 1995, pp. 8-30, e inoltre Perusini 2001, pp. 19-61).

¹²⁶ Il trittico di san Nicolò (dipinto da Agostino da Lodi, con la cornice intagliata da Vettor Scienza) si trovava nella cappella Buzzatti della chiesa di Bribano (presso Sedico) e la famiglia Buzzatti, che sosteneva di avere il giustipatronato su quest'opera, lo vendette all'antiquario veneziano Antonio Carrer. La gente del paese s'oppose strenuamente alla vendita ricorrendo infine alla giustizia (per dimostrare che l'opera non era di proprietà della famiglia Buzzatti) sicché alla fine si giunse a un concordato per cui il comune ricomprò l'altare all'antiquario (al prezzo che aveva pagato alla famiglia Buzzatti) e s'impegnò a vigilare in perpetuo sulla sua conservazione (cfr. Bentioglio 1975, pp. 431-436). Purtroppo si tratta di un caso isolato ma pur sempre significativo per dimostrare come la conservazione delle opere d'arte è sempre e comunque legata in primo luogo all'interesse e all'affezione della gente a cui tali beni sono affidati.

¹²⁷ Scrive infatti Richebuono a proposito di quest'altare: "È una vera fortuna che della chiesa di santa Caterina ci sia rimasto almeno l'altar maggiore, conservato ora nella cappella di Campo. Sul giornale 'Tiroler Stimme' N° 71 del 1910 il benedettino padre Adelgott Schatz scrisse che l'altare era stato ritrovato l'anno prima da antiquari, che volevano comprarlo e portarlo via" (cfr. Richebuono 1974, pp. 268-269).

¹²⁸ Basti pensare, per citare solo le opere di Klocker alle tre sculture dello scrigno dell'altare di Kaltern/Caldaro finite in una collezione privata e poi disperse, e alle portelle dello stesso altare divise fra una collezione privata di Hall e il convento dei francescani a Kaltern; oppure alle sculture dello scrigno dell'altare di San Leonardo in val Passiria ora divise fra le Österreichische Galerie e la chiesa parrocchiale di Seefeld; oppure alle sculture dell'altare di Schalders conservate nel Landesmuseum Ferdinandum di Innsbruck, e ancora allo scrigno dell'altare di Kastelfeder ora nel museo civico di Bolzano (cfr. Egg 1985, pp. 97-121).

¹²⁹ Le due sculture sono alte 120 cm (le misure che avevano solitamente le sculture poste nello scrigno di un *Flügelaltar* di grandi dimensioni) e nella scheda d'ingresso al museo è scritto che provenivano da una chiesa presso Ulma, ma già nel 1922 Harry Fett le assegnò alla scuola di Pacher. Ernst Haverkamp, *senior curator* della collezione di scultura del museo, ha giustamente rigettato questa attribuzione, ma credo sia esatto affermare che provengono dal Sudtirolo. È certo infine che queste sculture provengono dal mercato antiquario (forse anche per questo la provenienza è stata falsata come spesso accadeva in questi frangenti): facevano parte infatti della collezione del pittore Eilif Peterssen (1852-1928) che verosimilmente le acquistò nella seconda metà dell'Ottocento ed entrarono quindi nella collezione di Christian Langgaard, già direttore di questo museo a cui egli le donò nel 1923. Ringrazio per queste informazioni Ernst Haverkamp e ringrazio soprattutto Giovanni Ferrin al quale devo la segnalazione e le fotografie di queste due sculture.

¹³⁰ Questa fotografia si conserva attualmente in un archivio privato (di Padova). Ringrazio la restauratrice Milena Dean per questa e altre notizie riguardanti il commercio di opere d'arte nel bellunese nella seconda metà dell'Ottocento.

¹³¹ Quest'altare era già stato pubblicato da Kaufmann 1973, n. 343; Müller 1976, foto 162-163; Egg 1985, pp. 134-137; Jopek 2002, pp. 137-144. In tutte queste pubblicazioni l'altare, che doveva essere di notevoli dimensioni (altezza dello scrigno

416 x 465 cm a portelle aperte), venne correttamente attribuito alla bottega di Ruprecht Pötsch (affiancato per l'esecuzione dei dipinti da Philip Diemer) e datato fra il 1500 e il 1510. Si tratta di un altare mariano che contiene nello scomparto centrale dello scrigno la Madonna in trono col Bambino (108 cm) affiancata da san Giovanni Battista (185 cm) e san Floriano (175 cm). Nel lato interno (intagliato) delle portelle sono raffigurate quattro scene della vita della Vergine (Annunciazione, Presentazione al tempio, Natività, adorazione dei magi). Sul lato esterno sono dipinti (in quattro riquadri) i santi Albuino e Ingenuino, Lucia e un'altra santa martire, san Giorgio e san Martino. Sulla faccia esterna delle portelle della predella sono dipinte le sante Barbara, Dorotea, Caterina e Margherita mentre manca il gruppo scultoreo (raffigurante l'adorazione dei magi) che stava nella predella. Ai lati dello scrigno (e quindi visibili solo a portelle chiuse) si trovavano due sculture a tutto tondo raffiguranti san Pietro e san Paolo (112 cm).

¹³² Jopek 2002, p. 137. Ringrazio Diane Bilbey del Victoria and Albert Museum di Londra per le informazioni che mi ha fornito su quest'altare.

¹³³ Egg ipotizzò la provenienza di quest'opera dalla val Isarco (cfr. Egg 1985, p. 143) probabilmente perché sulle portelle sono raffigurati i santi Albuino e Ingenuino che erano i patroni di Bressanone. Tale iconografia rende improbabile la provenienza di quest'opera dall'Agordino, ma resta il fatto che Pötsch lavorò moltissimo in questa zona, eseguendo fra l'altro il perduto altare di Cencenighe (nel 1516-1517) che però, dalla descrizione riportata da Tamis, non può essere quello di Londra. Lo scrigno dell'altare di Cencenighe conteneva infatti le statue della Madonna, di sant'Antonio abate e di santa Caterina e, all'interno delle portelle, in bassorilievo, erano raffigurati san Martino e san Sebastiano (cfr. Tamis 1981a, p. 197).

¹³⁴ Lanza 2002, pp. 79-89.

¹³⁵ Castelnuovo scrive che nei primi decenni del XX secolo il mercato straniero preferiva "le sculture di ambito germanico" (cfr. Castelnuovo 1989, p. 17).

¹³⁶ Il *Flügelaltar* che stava sull'altar maggiore della chiesa arcidiaconale di Agordo doveva essere molto simile a quello di Londra e, secondo Tamis, andava anch'esso attribuito a Pötsch. Si trattava infatti di "una pala di legno, d'arte tedesca, con figure di fine intaglio colorate; al centro c'era l'immagine grande della Vergine col Bambino, a destra l'apostolo san Pietro, a sinistra san Giovanni evangelista sotto una corona di angeli. Lo stipo veniva chiuso e protetto da portelli, dei quali il primo aveva nella parte interna san Floriano, san Martino, san Lucano e un ignoto, nella parte esterna la Visitazione, e la nascita di Gesù, l'altro all'interno portava san Giacomo e sant'Antonio, san Rocco e l'arcangelo Michele, all'esterno l'Annunciazione e l'adorazione dei magi. In alto un coronamento architettonico rappresentava l'Assunzione di Maria: la statua della Vergine era addossata a una tavola dipinta, di forma circolare, sostenuta da colonnine dorate e le facevano corona un'aureola di graziosi spiriti celesti: ai piedi i dodici apostoli miravano lo sguardo al cielo. Sulla predella dello stipo era scolpito il mistero della Natività della Madonna e le immagini di due santi. Nelle relazioni delle visite pastorali [ma purtroppo don Tamis non precisa di quali visite si tratti!] la pala è detta "decens et honorifica, bene culta, antiqua, germanici opus artificis". Era simile a quella di Rocca Pietore, di proporzioni più grandi, e forse si doveva attribuire allo stesso autore, Ruprecht Pötsch di Bressanone, che lavorava per le nostre chiese nella prima metà del XVI secolo" (cfr. Tamis 1981, pp. 85-86). Purtroppo è impossibile sapere quando venne smontato quest'altare; probabilmente esso rimase al suo posto fino all'inizio dell'Ottocento (com'era accaduto per l'altare di Pieve di Cadore) quando venne iniziata la costruzione della nuova chiesa. Purtroppo dalle pubblicazioni riguardanti la chiesa di Agordo non è possibile capire quando venne sostituito l'antico altare, dopo aver ricordato la sostituzione dell'altare dei Santi Giacomo e Cristoforo nel XVII secolo, Tamis scrive infatti: "In seguito (quando?) vennero fatti altri lavori ingombrando gli spazi e togliendo la semplicità dell'interno: si aggiunsero due altari laterali e quello dell'abside, ricostruito, apparve un ammasso di materia e colonne ammonticchiate"; continua quindi ricordando le vicende della ricostruzione ottocentesca (cfr. Tamis 1981, p. 87). In base a questa testimonianza sembrerebbe che l'antico altar maggiore fosse già andato distrutto prima dell'Ottocento ma sarebbe necessario effettuare ulteriori ricerche nell'archivio parrocchiale di Agordo (sulle vicende della chiesa di Agordo si veda il quaderno n. 4 di "Ricerche e studi sulla chiesa arcidiaconale di Agordo": *Guida alla arcidiaconale...* 1989). Nel 1849 Valentino Pancera Besarel lavorava assieme al padre all'interno della chiesa di Agordo; a quest'epoca probabilmente il *Flügelaltar* era già stato smontato ma forse si trovava ancora in paese (sull'attività dei due Pancera ad Agordo si veda: Angelini, Cason Angelini 2002, p. 58 e inoltre Cason Angelini, Gambaretto 2002, pp. 19-30).

¹³⁷ Nel bellunese v'era all'epoca una Commissione conservatrice dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità (di cui era presidente il prefetto e di cui facevano parte nel 1885 Francesco Pellegrini, Carlo Zasso, Luigi Tonelli e Angelo Sperti) e poi gli Ispettori agli scavi e ai monumenti che dal 1881 al 1884 erano, oltre a Osvaldo Monti, Carlo Zasso, Valentino De Lorenzo, Jacopo Facen, Valentino Berton (cfr. Beniciventi, Dalla Negra, Grifoni 1992, pp. 313-314).

¹³⁸ Osvaldo Monti (1819-1904), di origine cadorina ma residente a Belluno, si laureò in legge a Padova nel 1845 ma non esercitò mai la professione di avvocato e durante gli studi frequentò il pittore padovano Vincenzo Gazzotto (seguace del De Min) dove probabilmente conobbe il restauratore padovano Antonio Bertolli che in seguito chiamò a restaurare i dipinti della chiesa di Lentia. A questi anni padovani potrebbe risalire anche la sua conoscenza con Cavalcaselle (che studiò ingegneria a Padova dal 1840 al 1844) e Selvatico. Egli sposò la sorella del poeta Arnaldo Fusinato conosciuto all'uni-

versità. Non fu un grande pittore ma fu invece un ottimo illustratore di libri (*Gerusalemme liberata*, *Orlando furioso*, *Decamerone* eccetera). Fu amministratore del Monte di Pietà di Belluno fino al 1883 e poi direttore della Banca del Popolo dal 1867 al 1869. Fu, come s'è detto, ispettore agli scavi archeologici e condivise con Pellegrini la responsabilità del Museo Civico di Belluno (si veda Lucco 1991, p. 926).

¹³⁹ Ciò era infatti previsto nell'art. 7 del R.D. del 7 agosto 1874.

¹⁴⁰ ASCB, b. 1321, fasc. *Disposizioni*. Ringrazio Orietta Ceiner del Comune di Belluno per aver messo cortesemente a disposizione questo materiale. Su tale argomento si veda la tesi di laurea di Alessandra Delle Vedove, *La Commissione provinciale conservatrice dei monumenti d'arte e di antichità in Belluno. Storia, attività, restauri*, università di Udine, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003, relatore R. Fabiani.

¹⁴¹ Alla fine di questa relazione Monti fece anche un accenno al Cadore citando fra le opere degne di valore e artistico la chiesa di sant'Orsola e il santuario di Pieve di Cadore.

¹⁴² Non è possibile sapere con sicurezza quando venne realizzato questo inventario poiché nessuno dei fogli che lo compongono riporta una data, ma si può considerare come termine *post quem* il 1877 giorno in cui la Commissione provinciale si riunì per decidere quali monumenti inserire nell'elenco.

¹⁴³ Questa lettera è conservata nel fascicolo ove sono raccolti i documenti riguardanti l'attività della *Commissione conservatrice* nel distretto di Belluno: ASCB, b. 1321, fasc. Belluno.

¹⁴⁴ Civiletti, Belluno 1962, p. 4.

¹⁴⁵ Sacco 2002, p. 135.