

rf

34
giugno
2015



rivista feltrina

Semestrale a cura della Famiglia Feltrina

ISSN 2283-9909

Aut. Trib. Belluno N. 376 del 27.01.1968

Direttore responsabile

Gianpaolo Sasso

Direttore editoriale

Matteo Melchiorre

Redazione

Carlo Barbante, Renato Beino, Tiziana Casagrande, Tiziana Conte, Loredana Corrà, Gianmario Dal Molin, Leonisio Doglioni, Pierpaolo Faronato, Nicola Maccagnan, Cesare Lasen, Gabriele Turrin.

Revisione bozze

Sheila Bernard

Stampa

Tipolitografia Editoria DBS - Rasai di Seren del Grappa (BL)



Famiglia Feltrina

Palazzo Tomitano - Salita Muffoni

32032 FELTRE - c. post. 18

Presidente onorario

Leonisio Doglioni

Presidente

Gianmario Dal Molin

Vicepresidenti

Francesco Bortoli, Enrico Gaz

Tesoriere

Mario Andreina

Segreteria

Manlio Doglioni
Via Umin, 31 - 32032 Feltre
Tel. 0439 42165

Quote annuali di adesione

su: c.c. post. numero 12779328

(indicare nella causale di pagamento: nome, cognome e indirizzo)

c.c. bancario - Unicredit - Feltre

numero IT 54 S 02008 61110 000101465696

Ordinario € 25

Sostenitore € 30

Benemerito da € 60

Studenti € 10

Questa rivista è stata pubblicata col contributo della Giunta Regionale del Veneto

SOMMARIO

SAGGI E CONTRIBUTI

RENATO BEINO, *Feltre: città o paese? Un'analisi sociologica* pag. 7

MARCO HUBERT CAMPIGOTTO, *Il contributo di Daniele Tomitano
allo studio dei monumenti greci nella villa delle Centenere*. pag. 15

ALESSANDRO DEL BIANCO, *Perché Esculapio?*
La grande statua del dio medico nel suo contesto storico, religioso e sociale. . pag. 29

MATTEO VIECELI, *I mercanti e il loro tempio.*
La pieve di S. Maria Nascente nella Fonzaso del XVII secolo
(parte seconda) pag. 43

GIANNI POLONIATO, «Oibò, Signor Maestro, qui non spira
buon vento per voi». *Note sul maestro Pietro Bianchini*. pag. 57

GIANMARIO DAL MOLIN, *Luoghi rituali di morte: liturgie, devozioni,
riti e scaramanzie del morire in provincia di Belluno*
dalla fine dell'Ottocento alla prima metà del Novecento
(parte terza) pag. 67

BRICIOLE STATUTARIE

MATTEO MELCHIORRE, *Fuoco*. pag. 95

L'OGGETTO SPOLVERATO

ELEONORA FELTRIN, *Cassa nuziale con decoro a champlévé*. pag. 105

SCORCI SCOMODI

MATTEO MELCHIORRE, *Villa Villalta* pag. 111

IMPRESSIONI

GIAN CITTON, *Cartoline da Cart* pag. 123

RECENSIONI

*La chiesa di San Daniele profeta a Lamon e i dipinti di Giovanni Battista
Volpato*, Atti della giornata di studio 29 giugno 2013, a cura di SERGIO CLAUT,
Rasai di Seren del Grappa, Edizioni DBS Zanetti, 2014, pp. 62
(Tiziana Casagrande). pag. 128

TIZIANA CONTE-FLAVIO VIZZUTTI, *Tesori d'Arte nelle chiese del Bellunese*.

Destra Piave, Belluno, Provincia di Belluno Editore, 2014, pp. 153

(Luca Majoli) pag. 130

MEMORIA

Don Gianni De Zordi (Gianmario Dal Molin). pag. 132

Giuseppe Cecchet (Gianpaolo Sasso). pag. 133

Presentazione del numero 34

Questo numero di *Rivista Feltrina* si apre con un saggio sociologico di Renato Beino, che propone una sobria interpretazione circa il tema sollevato nel precedente numero dalle riflessioni (molto discusse) di una nostra lettrice, ovvero l'involuzione di Feltre rispetto ai suoi caratteri di città. Seguono due contributi di storia antica. Nel primo, Marco Hubert Campigotto illustra e analizza alcune epigrafi greche facenti parte della collezione di villa Centenere, frugando nella smembrata collezione epigrafica dell'antiquario seicentesco Daniele Tomitano. Nel secondo saggio, invece, Alessandro Del Bianco propone una contestualizzazione storica di uno tra i reperti archeologici feltrini più celebri e "misteriosi": la statua del dio della medicina Esculapio.

Due saggi successivi chiudono invece trattazioni cominciate nei numeri precedenti della *Rivista*. Matteo Vieceli completa la sua analisi delle opere pittoriche presenti nella chiesa di S. Maria di Fonzaso, collegandole alla committenza dei mercanti di legname, e Gianmario Dal Molin porta a termine il suo lavoro circa l'elaborazione antropologico-culturale della morte tra fine Ottocento e inizio Novecento. Chiude la sezione *Saggi e contributi*, infine, un bel testo di Gianni Poloniato, dedicato a una curiosa figura del poco noto ambiente musicale feltrino del secolo XIX.

Veniamo alle rubriche. In *Briciole statutarie* Matteo Melchiorre affronta in questo numero il tema del fuoco, presenza al tempo stesso insidiosa e "amica" nella Feltre medievale. Eleonora Feltrin, per *L'oggetto spolverato*, propone una cassa nuziale del XVI secolo. Per quanto riguarda gli *Scorci scomodi*, Matteo Melchiorre ha ispezionato, con molte perplessità, Villa Villalta di Cart; sul filo di questo resoconto, nella rubrica *Impressioni*, la *Rivista* propone alcune poesie di Gian Citton, dedicate a Cart e dintorni.

Augurando buona lettura, la redazione di *Rivista Feltrina* porge un saluto ai nuovi abbonati, che si spera, col tempo, siano sempre più numerosi.



 **IUULM**
LIBERA UNIVERSITA
IN LINGUE E COMUNICAZIONE

1

Feltre: città o paese? Un'analisi sociologica

Renato Beino

Nell'ultimo numero di Rivista Feltrina una gentile lettrice espone le sue sensazioni circa il decadimento di Feltre, "degradata" da città a paese. Si intravede nello sfogo un che di liberatorio, come di chi crolli dopo aver resistito a un lungo "interrogatorio". Questo per dire che l'analisi è emotiva e tutto sommato epidermica. Ma nelle scienze sociali le più brillanti ipotesi di lavoro sono spesso nate da sensazioni di questo genere. Cercheremo allora di sottoporre Feltre a un esame razionale, confrontando il modello teorico di città con la sua situazione reale, al fine di misurarne la dimensione urbana. Perciò, quando parleremo genericamente di "città", ci riferiremo alla teoria.

C'è una branca della sociologia che studia le forme e le dinamiche dell'inseppimento degli uomini sul territorio e che si è sviluppata in Italia dopo la metà del Novecento, avendo fra i capiscuola il prof. Franco Demarchi: la sociologia urbano-rurale. Fu questo prete di montagna a sviluppare la classica tipologia del fenomeno insediativo nella dicotomia fra città e campagna, studiando in particolare le realtà del Trentino Alto Adige e fondando all'università di Trento un importante centro di ricerca dedito a questi temi. Fu egli stesso, tuttavia, a superare i limiti di questa metodologia, introducendo un nuovo criterio di classificazione fondato sulla doppia dicotomia: *stanzialità/mobilità* e *solidarietà/individualità*. Mi consentiranno i lettori questa breve parentesi, ma Franco Demarchi fu il relatore della mia tesi di laurea, con la quale, qualche decennio fa, tentavo di giustificare con gli strumenti della sociologia uno sviluppo equilibrato delle due città di Belluno e Feltre. Ciò che ritornerà in auge alla fine di questo articolo, dato che quanto allora prospettato non si è per nulla realizzato.

Era il 1970, e arrivavano anche da noi gli echi del "boom" economico che aveva caratterizzato gran parte dell'Italia nel decennio precedente. Pur sull'ala di queste suggestioni, stavamo bensì entrando nella fase storica in cui maggiore fu la capacità di Feltre di pianificare il suo più vasto territorio. Fu un tentativo

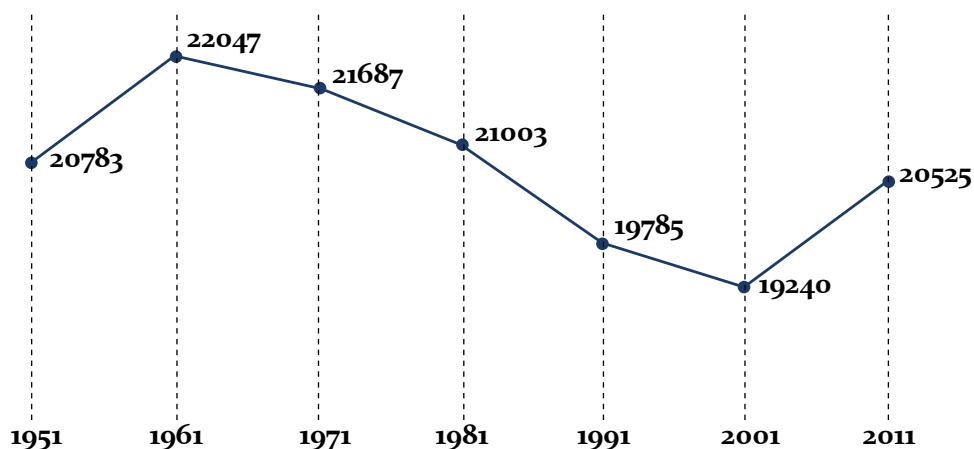
Sheila Bernard, *Portone*.

di gestire in modo razionale lo spazio guidato appunto dalla città di riferimento. In effetti caratteri fondamentali della città sono assorbire immigrati e, appunto, estendere il suo controllo sul territorio circostante.

Ma per Feltre quel controllo non si è realizzato, da un lato per gli ostacoli che a processi di questo tipo di solito si frappongono: la resistenza alle innovazioni e la speculazione edilizia. Dall'altro lato furono intere politiche falsamente orientate al particolare a far fallire questo tentativo di integrazione territoriale, come ad esempio l'incentivazione delle aree produttive comunali, il che portò di fatto all'ingarbugliamento dell'organizzazione territoriale e al fallimento di ogni tentativo di pianificazione della mobilità.

Ma analizziamo ora l'aspetto quantitativo del problema, quello demografico. Le dinamiche di Feltre sono ben rappresentate dai censimenti degli ultimi 60 anni.

Popolazione di Feltre dal 1951 al 2011 secondo i censimenti



Una definizione classica descrive il concetto di città come un complesso integrato di popolazione stabilmente insediata, dell'ordine di parecchie migliaia di persone, dotato di attività economiche, politiche, amministrative, giuridiche, educative, di infrastrutture edilizie e viarie e di mezzi per la distribuzione delle risorse atti a soddisfare la maggior parte dei bisogni individuali e collettivi. Dal punto di vista demografico, escludendo le metropoli, possiamo indicare empiricamente la dimensione media delle nostre città intorno ai 100.000 abitanti, considerando un campo di variabilità di più o meno 50.000. Sopra tale limite,

di parecchie centinaia di migliaia di abitanti, stanno le “grandi città”; sotto tale limite, intorno ai 20-40.000 abitanti, stanno invece quelle che possono essere chiamate “piccole città”.

Considerando le sole dimensioni, Feltre può dunque essere senz'altro definita città, anche se di dimensioni minime, e lo è tanto più avendo sostanzialmente mantenuto nel tempo la sua capacità di attrarre popolazione (a fine 2014 gli abitanti erano 20.652, il saldo naturale essendo negativo). Registriamo inoltre un pesante invecchiamento della popolazione, il cui indice di vecchiaia negli ultimi cinquant'anni è quasi quadruplicato, passando dal 51% del 1961 al 194% del 2014. Occorre però vedere se al di là del parametro demografico, si sono mantenute anche le altre funzioni.

Prima di fare questo, però, potremmo testare il “tasso di urbanità” di Feltre non dal punto di vista strutturale, ma invocando un altro fenomeno di natura sociologica, quello delle *élites*. Con ciò non intendiamo intaccare la nostra concezione democratica del sistema sociale, ma rimane il fatto che la città si caratterizza, oltre che per la presenza di un cospicuo numero di cittadini di classe media e bassa, anche per la presenza di questi gruppi sociali prevalenti. Semplificheremo ricordando che ai suoi primordi la città nacque allorché i tre gruppi sociali fondamentali si stabilizzarono sul territorio: gli agricoltori, i cacciatori e i mercanti. È da questi tre nuclei originari che si svilupparono funzioni e istituzioni della città, la sua specializzazione e la competizione fra centri di potere diversi (*élites*). Dagli agricoltori derivarono il clero e le istituzioni educative e culturali; dai cacciatori derivarono la nobiltà e le istituzioni militari e politico-amministrative; dai mercanti derivarono la borghesia e le istituzioni economiche. Solo più tardi nella storia, con la rivoluzione industriale, si affermerà accanto a queste tre linee di *élites* un “quarto stato”, la plebe, diventata prima proletariato urbano e poi classe media. E sarà appunto in seguito alla crescente tutela dei suoi interessi che nascerà il regime democratico moderno.

Questo accenno teorico ci fa capire come una città sia tale non solo per la dimensione, generalmente fornita dalla popolazione appartenente alle classi lavoratrici, ma anche se il suo tessuto sociale presenta queste *élites*: un clero potente, una *intelligentia* influente, una borghesia di imprenditori, di professionisti, di alti funzionari. Feltre, che vede assottigliarsi la frazione di popolazione attiva e aumentare quella dei pensionati, ha perso moltissimo di queste presenze, compresa quella di artisti che ne hanno caratterizzato il passato.

Ma è ora di passare in rassegna le perdite subite negli ultimi decenni da Feltre nelle principali funzioni-istituzioni che ne caratterizzavano lo status di città:

- la soppressione della diocesi, per accentramento su Belluno.
- l'involuzione del sistema scolastico, che ha visto ridimensionarsi il polo feltrino rispetto agli altri secondari della provincia e soprattutto rispetto al polo centrale di Belluno. Il calo nelle frequenze degli istituti superiori

è bensì determinato dal loro diminuito potere di attrazione, ma è anche conseguenza dell'assottigliarsi della popolazione in età scolastica (altro sintomo di decadenza).

- la soppressione dell'università IULM, per ragioni economiche (la mancanza di risorse locali sufficienti a mantenerla in vita) ma anche politiche (il mancato sostegno di Belluno al progetto di polo universitario provinciale per Feltre).
- la perdita della Pretura e dell'Ufficio del Giudice di Pace, per accentramento su Belluno, che ha tolto a Feltre ogni tipo di funzione giudiziaria.
- la chiusura della caserma degli alpini, per accentramento su Belluno, che ha ridotto al minimo la presenza delle forze armate e di polizia.

Anche in politica il peso di Feltre è andato via via diminuendo. Il Comune è certo una struttura tecnicamente importante, ma politicamente ha avuto nel tempo una preoccupante chiusura su se stesso, rinunciando a indicare strategie comuni agli altri enti locali del territorio. La Comunità (ora Unione) Montana Feltrina è sempre stata una somma di individui istituzionali, più che un organismo di programmazione di area vasta. La Provincia, da sempre, ricalca questo stesso schema ma con il sottinteso di essere il super-comune capoluogo. A ciò è seguito l'esercizio da parte delle varie rappresentanze politiche territoriali di strappare di volta in volta investimenti per la propria area dallo schema di "default" di concentrazione sul centro. Per quanto riguarda i livelli politici più alti, mentre la presenza feltrina in Regione è sempre stata tradizionalmente forte, quella in Parlamento è andata via via perdendosi.

Strettamente collegato alla debolezza politica è anche il venir meno del ruolo economico di Feltre. Ciò è ben dimostrato in campo industriale e viabilistico. È noto che la sciagura del Vajont procurò a titolo di risarcimento all'intero territorio provinciale una legge speciale che ne prevedeva la industrializzazione. Le forze che fino a quel momento avevano determinato l'affermarsi di Feltre quale polo industriale della provincia risultarono completamente sovvertite: con la legge sul Vajont gli equilibri furono ribaltati e videro prevalere il comprensorio industriale bellunese su quello feltrino. Lo stesso si può dire delle strutture arti-

Comprensori industriali di Feltre e Belluno (1961 e 2001)

	1961			2001		
	Addetti	Add. medi	%	Addetti	Add. medi	%
POLO FELTRINO	2989	4,6	47%	6984	10,7	31%
POLO BELLUNESE	3334	4,6	53%	15763	17,3	69%

gianali e delle imprese edili. Si consideri al riguardo la seguente tabella:

La **viabilità** (interna ed esterna) è uno dei principali indici del dinamismo

progressivo di una città. Nuove vie di comunicazione e miglioramenti di quelle esistenti sono effetto e causa del suo svilupparsi. Feltre, da questo punto di vista, non vede investimenti significativi nella sua rete viabile da quasi 60 anni, se si esclude la “tangenziale sud” (peraltro incompiuta). Essa è in realtà un piccolo tratto in scala ridotta del grande progetto della “superstrada” Valsugana-Valbelluna, altra vicenda paradigmatica. Eravamo a cavallo fra Sessanta e Settanta, la superstrada si inseriva in un progetto molto più ampio, detto della “intervalliva delle Alpi”, da Domodossola al Friuli, che avrebbe collegato attraverso Feltre il Brennero con Venezia (oltre a servire la programmata area industriale centralizzata di Villapaiera). Non solo la politica provinciale non la supportò, ma se ne schierò decisamente contro, in quanto avrebbe messo in ombra l’altro progetto, allora ritenuto prioritario ed esclusivo, dell’autostrada Venezia-Monaco (una chimera che qualcuno ancora oggi vaneggia). Sull’argomento è indicativo il dibattito che da qualche lustro verte sul “piano della viabilità interna”, caratterizzato da continui tira e molla, interventi di un’amministrazione comunale a razionalizzare la circolazione e contro-interventi dell’amministrazione subentrante e di segno politico contrario a ripristinare lo *status quo ante*. In altre parole, un altro sintomo di quanto siano volatili il modello urbano che si intende dare a Feltre e la sua stessa idea di città.

Per quanto riguarda le attività commerciali, nel passato Feltre è stato centro notevole. Basti ricordare il settore dell’ingrosso alimentare, della lana, del legname e del bestiame. Oggi rimane una certa struttura di media e piccola distribuzione, anche specializzata. Ma prendiamo a paradigma la vicenda dell’Altanone, che peraltro non ha solo rilevanza economica. Abbiamo visto che una delle caratteristiche della città è quella di possedere un’organizzazione tale da poter disporre di eccedenze di PIL da reinvestire in continui miglioramenti. Se a Feltre scarsi sono stati gli investimenti di provenienza pubblica, da parte privata, anche se esterna, c’è il caso dell’Altanone, una vicenda in cui a prima vista si possono scorgere i tratti “somatici” sia della città che del villaggio in conflitto fra loro.

Al contrario del villaggio, la città è in effetti aperta alle innovazioni, perché è caratterizzata da una forte differenziazione degli interessi in gioco e da una fondamentale disomogeneità dei costumi, il che incentiva l’iniziativa e il progresso (in questo caso: organizzativo e urbanistico). Nella vicenda Altanone si è assistito (anche in relazione alle diverse maggioranze delle giunte comunali che hanno gestito la cosa) ad un alternarsi fra innovazione estrema e salvaguardia estrema dell’esistente. È difficile dire se alla prima corrisponda in pieno la mentalità “cittadina” del cambiamento e della sfida o non ci siano invece infiltrazioni di elementi di tipo speculativo; come del resto è difficile dire se gli ambientalisti radicali siano classificabili *tout-court* come espressioni di conservatorismo tipiche del villaggio che teme i cambiamenti o non siano invece sintomi di un cambio radicale di civiltà. Forse la soluzione che si sta prospettando, pur dotata

di pesantissimi piedi di piombo, riesce in qualche modo a conciliare prospettive di sviluppo e salvaguardia di interessi consolidati.

Un accenno meritano infine le strutture culturali. I musei cittadini sono dignitosi, ma a dimensione di “piccola città” (manca ancora il museo archeologico). Per quanto riguarda invece le attività di spettacolo (cinema, teatro, musica), Feltre può contare su due buone strutture, l'Auditorium Canossiane e il teatro della Sena (ancora ad agibilità limitata), che peraltro non possono offrire che un cartellone da “città di provincia”.

C'è infine un altro aspetto da affrontare, cui anche la nostra lettrice fa riferimento per rafforzare la sua denuncia sul decadimento di Feltre: il carattere collettivo della popolazione. Nella lettera esso viene rappresentato come svanito e superficiale, denunciando gli eccessi delle numerose occasioni festaiole che animano i fine settimana. Mentre ci sembra esagerato dare perfino un giudizio morale su queste manifestazioni sociali, ciò tuttavia evidenzia come i comportamenti collettivi siano oggi fortemente condizionati (ma si tratta di fenomeni aventi valenza generale) da due categorie di forze che esercitano pesanti pressioni sulla dimensione culturale.

Il primo è quello che potremmo definire fenomeno di “omologazione”, o come dice la nostra lettrice di “imitazione”. Esso è il diretto risultato del prevalere ormai su tutti dei mezzi di comunicazione tecnologici, che diffondono potentemente in modo omogeneizzante atteggiamenti e modelli di comportamento. Come quello consumistico o edonistico, appunto. Sicuramente a Feltre si organizzano manifestazioni economiche, culturali e sportive di tutto rispetto, ma a prescindere da ciò, è certo che si stanno perdendo i caratteri peculiari della nostra cultura. Questo avviene esattamente per omologazione, che è un processo inconscio, mentre l'imitazione è una scelta cosciente.

Il secondo è un fenomeno più complesso e va sotto il nome di “presentificazione”. Anche in questo caso siamo nel campo dei condizionamenti culturali indotti dall'uso massiccio di internet (il fenomeno è infatti più acuto presso le giovani generazioni). Si tratta di un processo mentale di ridefinizione dell'esperienza temporale, che si concentra sul “fare”, il presente, a scapito dell' “essere”, il passato e il futuro. Questa presentificazione dell'esperienza sfavorisce relazioni sociali basate su archi di tempo estesi nella dimensione del passato e del futuro, oltre che del presente. Ciò è alla base di orientamenti culturali che privilegiano certo gli incontri passeggeri delle feste collettive, ma che sfociano in aspetti sociali ben più complessi, come ad esempio l'instabilità delle coppie (separazioni e divorzi), fino allo spostamento al presente dell'orizzonte di realizzazione dei valori. Il che significa non solo perdere la dimensione spirituale e trascendente dell'esistenza, ma rinunciare alla visione teleologica della storia.

Questo nostro (parziale e assai incompleto) esame mette dunque in chiarissimo risalto la decadenza di Feltre, che ha certamente origini secolari, ma che ha subito un'accelerazione notevolissima nell'ultima parte del XX secolo. Feltre ha perso bensì gran parte dei suoi attributi di città e ciò non è più solo evidenziabile attraverso analisi funzionali come la presente, poiché ormai la sensazione di questa crisi è epidermica. Non occorre l'analisi della densità di relazioni sociali, basta lo scarso movimento di gente che non sia nelle mattine di mercato o nei sabato pomeriggio; non occorre la misura della stratificazione e della dinamica sociale, basta l'aria stagnante di un ambiente fermo e uguale a se stesso.

Ma se il corpo della città denota ormai in modo evidente i suoi mali, un segno ancora più triste del suo declino è che Feltre sta perdendo anche la sua anima. Anche la lettera che è stata la mozione di questo scrivere denota infatti la tendenza a imputare a Feltre stessa la causa del suo declino. Ma non è così!

Abbiamo mostrato abbastanza chiaramente come la perdita progressiva di funzioni superiori sia avvenuta sistematicamente per trasferimento e accentramento su Belluno. E questo non per una sorta di voracità malvagia del capoluogo, ma perché sono il sistema amministrativo territoriale e le politiche generali emergenti (soprattutto in periodi di crisi economica) a generare questo infernale e inesorabile meccanismo semplificatore e accentratore. Questo processo di svuotamento, che nasce dalla costituzione stessa della provincia di Belluno, si sarà completato allorché anche l'ultima delle funzioni-istituzioni superiori che fanno ancora di Feltre una città verrà meno: parliamo dell'azienda sanitaria e dell'ospedale.

Non per questo non dovremo continuare a chiamarla città, non fosse altro che per la sua storia, la sua civiltà, la sua bellezza, la sua forza. Ed è soprattutto alle nuove generazioni della politica che è richiesto di dimostrare questa forza: per elaborare un nuovo progetto di città, magari lontano dai miti degli anni Settanta, ma in grado di ricostruire un nuovo senso di appartenenza e del vivere bene.

Abbiamo spesso paragonato Feltre a un grosso motore elettrico, cui è stata tolta energia, ma che continua a girare per inerzia, emettendo il caratteristico rumore a frequenza calante. E siamo ancora qui a domandarci come Feltre sia ancora in grado di "girare", nonostante tutte le sottrazioni di energia subite. Crediamo che ciò sia possibile perché al suo interno ci sono ancora energie dinamiche sufficienti a generare "potenza attiva", dal volontariato alla gioventù che riesce a non emigrare; soprattutto perché ci sono ancora energie culturali sufficientemente forti per tenerla in vita.

Non permettiamo allora che l'indifferenza si mescoli all'ignoranza e all'imbecillità e diventi sfregio degli imbrattatori di muri o che il masochismo intellettuale diventi scherno degli imbrattatori morali.

A imbrattare il proprio passato si finisce sempre col disperdere il proprio futuro.



Il contributo di Daniele Tomitano allo studio dei monumenti greci nella villa delle Centenere

Marco Hubert Campigotto

Negli anni Cinquanta l'allora giovanissima archeologa Maria Teresa Marabini ebbe ad occuparsi dei quattro monumenti greci conservati nella Villa delle Centenere, a Pullir di Cesio Maggiore¹. E lo fece con gran spirito critico, tanto che, dopo più di mezzo secolo, ben poco si può aggiungere sull'ampia e dettagliata analisi che di quelle epigrafi la studiosa propose. Un dato, tuttavia, era mancato in quello studio e cioè la lettura dei manoscritti di Daniele Tomitano (1588-1658), il nobile feltrino che fu tra i primi a far arrivare in territorio bellunese dei monumenti di origine greca². Egli, infatti, studioso e raccoglitore di antichità, nella sua villa di Vellai aveva messo insieme una vera e propria collezione di opere d'arte antica, come era d'obbligo per chi come lui desiderava dare vita ad un museo privato. E con il figlio raccontò di queste opere in uno scritto, *Marmi con iscrizioni antiche della città di Feltre*, redatto a Feltre nella prima metà del XVII secolo³.

Morto il Tomitano, però, non seguì negli eredi quella stessa passione per l'antiquariato e la collezione finì con l'essere smembrata a poco a poco per passare nelle mani di altri ignoti feltrini. Una parte, tuttavia, si salvò migrando durante il Settecento nella villa Sandi di Molzoi, per essere poi incastonata nelle mura a protezione del vigneto degli omonimi proprietari. La vide ancora Monsignor Lucio Doglioni, sul finire del secolo⁴, prima che Francesco Tauro, agli inizi del XIX secolo, cercasse di rimettere insieme i vari oggetti raccolti dal Tomitano, compresi quelli finiti nella villa Sandi, per adornare la propria che aveva di recente acquistato alle Centenere⁵: un mirabile esempio di edificio palladiano costruito, sul far del Seicento, nella campagna fuori Cesio Maggiore. Nel raccoglie-

La stele di Alessandra, secolo III a.C.

(Villa Centenere, Cesiomaggiore; foto della stele poco dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, da A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915-1918*, I, Venezia 1928, p. 100).

re i vari pezzi della collezione, però, Francesco Tauro scoprì che anche il Sandi aveva subito il fascino della cultura greca ed era divenuto egli stesso un grande collezionista di antichità, acquistate durante i frequenti viaggi a Venezia. Fu così che nella villa del Tauro confluirono parte della collezione del Tomitano e parte di quella del Sandi o, almeno, quanto di queste si è salvato per noi dopo le distruzioni conseguenti alla Grande Guerra⁶.

Proprio la natura composita di questa collezione era motivo di cruccio per la Marabini che, non potendo consultare i manoscritti del Tomitano, non era in grado di distinguere le iscrizioni acquistate dal Sandi da quelle del suo illustre predecessore. La studiosa si dedicò alacremente ad una ricerca negli archivi veneti, ma spinta anche dalla constatazione che neppure al Mommsen⁷ era riuscito di leggere quel testo, decise di rinunciare a distinguere l'origine delle varie epigrafi conservate alle Centenere. Eppure, nonostante lo storico feltrino Mario Gaggia ne avesse dato conto in un brevissimo articolo del 1938⁸, una copia di quel manoscritto si conservava nella biblioteca Planettiana di Jesi⁹ tanto che, recentemente, è stata oggetto di una tesi di Laurea e di un breve rendiconto ad opera di Fabiola Branchesi¹⁰.

Una ricognizione su ciò che il Tomitano scrisse, compiuta in vista della steura di queste brevi note sulle antichità greche conservate alle Centenere, mi permette ora di affermare che, con buona probabilità, delle quattro epigrafi, una sola appartenne al nobile collezionista: la stele di Alessandra, da cui prendo le mosse, perché fu forse la prima ad arrivare in territorio feltrino.

La stele di Alessandra

La stele che per prima dovette acquistare il nobile collezionista è la cosiddetta stele di Alessandra, l'unica che il Tomitano cita nella propria raccolta sui marmi antichi di Feltre¹¹. Il Moschetti, che poté vederla a guerra appena conclusa, constatò che la stele, come gran parte della villa, aveva subito gravi danneggiamenti: vistosi appaiono ancora gli annerimenti, frutto di una qualche combustione, e i segni delle violente scalpellate ad opera dei soldati austriaci. Lo stato di conservazione non permette perciò di riuscire ad individuare con certezza il marmo originario che, tuttavia, è caratterizzato da una grana grossa e, molto probabilmente, è da ricondursi all'ambiente insulare¹². La stele si presenta leggermente rastremata verso l'alto e misura 65 centimetri in altezza, 51 in larghezza, ed 11 circa di spessore.

Vi è raffigurata una scena funebre con due protagoniste. Sul lato sinistro si può scorgere la defunta, con i capelli acconciati in un *krōbylos*, seduta su di uno sgabello senza spalliera (*diphros*) e vestita degli abiti tradizionali: un *himation* che la avvolge interamente ed un chitone, che sporge dalle caviglie scoperte in parte¹³. La sua posizione, per noi moderni decisamente inconsueta, rivela in realtà il suo stato d'animo. Ella è in atteggiamento «piangente» e sostiene con il

palmo della mano destra, poggiata sul grembo, il gomito del braccio sinistro, la cui mano avvolge pietosamente il volto¹⁴. In fronte a lei sta un'ancella, dalla difficile lettura, ma che le notazioni e i disegni del Tomitano identificano come una giovane donna colta nell'atto di porgere alla defunta una piccola cassetta contenente, forse, dei doni funebri (*kterismata*) com'era prassi nel mondo greco. Sopra questa fanciulla, ormai invisibili, stavano dei rilievi descriventi una *lekythos* di forma allungata, un'altra cassetta, una lira ed una seconda *lekythos*. Sotto lo sgabello della defunta - come è evidente dalle note del Tomitano - stava un uccello, probabilmente un gufo, ormai del tutto irricognoscibile.

Le caratteristiche della stele e della scena in essa rappresentata hanno fatto pensare alla Marabini alla possibilità di porre dei limiti cronologici per la realizzazione di questo manufatto. Una scena funebre ateniese, in cui i personaggi appaiono del tutto caratterizzati da una fissità quasi geometrica nell'atteggiamento, non può che costituire un valido e condivisibile *terminus post quem* negli anni Novanta del III sec. a.C.¹⁵. La figura della defunta, invece, è stata paragonata a quella di un rilievo pergameno datato dallo Pfuhl¹⁶ al primo quarto del III sec. a.C., pur essendo evidente una differenza di qualità fra le due opere. Le due figure sono pressoché identiche, persino nella quantità e nella posizione delle pieghe del vestito; un poco più incerte nell'esemplare delle Centenere, forse, per una minor esperienza dell'artista. Oltre a ciò la studiosa aggiungeva la considerazione che se si affiancano alla nostra due stele provenienti da Rodi¹⁷, la cui origine non fa che confermare la derivazione insulare del marmo con cui è stata realizzata, con buona probabilità si può datare il monumento fra la fine del IV ed il principio del III sec. a.C.

Differente, invece, era l'interpretazione proposta qualche decennio prima da J. Hatzfeld¹⁸, probabilmente sfuggita alla studiosa, che su base paleografica datava il testo dell'iscrizione non oltre il II sec. a.C. Una lettura forse più convincente che oggi può essere confermata dal prosieguito degli studi¹⁹ che hanno portato alla luce diverse testimonianze di una larga diffusione della *gens* Stertina in Delo. Un'ipotesi che condivido e che interpreta la protagonista non come moglie di Spurio, ma come sua schiava affrancata: un dato biografico che trasparirebbe dall'uso del genitivo Σπορίου. Anche se è doveroso dire che la stele pone diversi problemi sia per l'uso di un *cognomen* in posizione prenominali, sia per la sua natura «greca» che può far pensare a un rapporto patronimico, più attestato di uno riconducibile al patronato.

Una conferma della provenienza di questa stele dal mondo greco insulare si può per altro ravvisare nella presenza degli oggetti sopra le figure di donna, allora descritti con tanta acribia dal Tomitano, ma ora solo intuibili. Nelle stele funebri attiche, infatti, non si ritrovano molte incisioni di corredo che contribuiscano a far «parlare» la stele, ma solo statiche figure abbandonate al pietoso compianto. Qui, invece, abbondano i rilievi ed i simboli che hanno lo scopo di

creare un ambiente a più livelli: le protagoniste incise, il luogo in cui si trovano, gli oggetti che maneggiano, l'iscrizione che proprio alla base della stele parla a nome dell'ipotetico viandante in procinto di salutare la defunta. Tre linee d'incisione con lettere dall'altezza media di un centimetro riportano in greco le seguenti parole:

Τερτία Στερτινία
Σπορίου Ἀλεξάνδρα
χαίρε

Terzia Stertinia,
affrancata da Spurio, Alessandra,
salve.

La forma delle lettere, in particolare di *alpha*, *pi*, *sigma* e *xi*, consentono di escludere con assoluta certezza che l'iscrizione sia contemporanea alla realizzazione della stele, senza per questo essere necessariamente un falso, come pure eminentemente è stato affermato²⁰. Per molti anni, infatti, e forse proprio per le indicazioni che il Tomitano lasciò nei suoi scritti²¹, si credette che quest'iscrizione fosse da ritenersi scritta in lingua latina sia per la somiglianza delle lettere sia per l'origine romana dei nomi riportati. Così la lesse, per esempio, lo storico feltrino Del Corno, ma così fece anche il Mommsen tanto che l'iscrizione finì con l'essere considerata un falso latino aggiunto posteriormente alla stele greca. Eppure nel periodo di dominazione romana sul mondo greco, non mancano esempi di antroponimi di chiara origine latina, ma scritti con caratteri greci. E molte attestazioni esistono anche per il *nomen* Στερτίνος e la sua variante femminile Στερτινία. Una *gens* molto attestata oltre che a Cos, Paro ed Efeso, soprattutto a Delo, dove è stata rinvenuta un'iscrizione tombale proprio per uno Spurio Stertinio, figlio di Spurio²². Poiché, allora, è evidente la parentela di questo Spurio con lo Spurio della nostra iscrizione e poiché la presenza di questa *gens* sull'isola di Delo è stata datata alla seconda metà del II sec. a.C., si viene a costituire un ulteriore indizio per scartare l'ipotesi allora avanzata dalla Marabini, certa di una provenienza della stele da Cos e di una sua datazione al III sec. a.C.

Non volendone, però, trascurare le pur valide analisi stilistiche non resta che avanzare un'ipotesi che tenga conto anche della proposta di J. Hatzfeld. A mero titolo d'ipotesi è possibile, infatti, che nel III sec. a.C. e in ambiente insulare, fosse stata commissionata una stele con incisa una tipica scena funebre che seguisse ritmi e modelli attici, ma che circa un secolo dopo la stessa stele fosse stata riutilizzata per ricordare la scomparsa di una delle schiave affrancate di Spurio Stertinio. Solo così trovano una coerente conciliazione l'inquadramento stilistico al III sec. a. C. e quello storico prosopografico al II sec. a.C.

La stele di Eudico

La stele di Eudico è un altro degli interessanti monumenti greci che è possibile osservare presso la Villa delle Centenere, ma che, a differenza di quella

d'Alessandra, non è citata nel manoscritto del Tomitano. E il fatto che non sia menzionata conferma l'intuizione della Marabini che pensò ad un acquisto di questa stele da parte del Sandi giacché né il Tauro né il Doglioni la nominavano fra le opere visibili in Feltre²³.

La stele, in marmo pentelico, appartiene, come la precedente, al genere delle iscrizioni funebri con scena incisa. Per nostra sfortuna, però, le rilavorazioni d'epoca posteriore cui la stele andò incontro ne produssero la perdita della parte inferiore, compresa l'ultima lettera dell'iscrizione che, sovrastante, indicava le generalità della defunta. Ad altra epoca sono, invece, da attribuire le due linee parallele che sovrastano la scena contribuendo a confermare il riutilizzo di questa pietra in marmo come materiale da costruzione.

La scena raffigurata presenta incisi tre personaggi. Al centro, su quella che pare una seggiola con spalliera (*klismos*) compare una donna colta nell'atto di stringere la mano destra alla figura a lei dinnanzi che, in piedi, sembra osservarla con sguardo pietoso²⁴. Entrambe come la donna della stele d'Alessandra indossano i tipici abiti greci: un chitone, un *himation* e, solo per la donna stante, una cintura che ne evidenzia delicatamente la vita. La donna al centro è raffigurata nell'atto di sollevare un lembo di mantello, un gesto tipico di tanti rilievi funerari provenienti dall'Attica e databili al V e IV sec. a.C. Alle sue spalle si trova un uomo, vestito del solo *himation*, che con il braccio sinistro si appoggia allo schienale della seggiola, mentre con entrambe le mani regge una *hydria*. Sopra questa scenetta funebre si trova un'iscrizione che, con lettere di altezza variabile fra gli otto e i quindici millimetri, riporta incisa una sequenza di tre nomi, chiaramente riconducibili alle tre figure incise. Non si scordi, tuttavia, che l'iscrizione è in parte stata abrasa: ha perduto - come s'è detto - la parte terminale e presenta sovrascritte alcune lettere (*pi* e *sigma*) che nulla hanno a che fare con la stele originaria²⁵. Nonostante ciò i tre nomi incisi sono facilmente leggibili e ricostruibili come:

Εὐδι[κος] Εὐθυδίκη Αἰγέστρατ[η] Eudico, Eutidice, Egestrate

Il nome Eudico si riferisce, evidentemente, all'uomo stante in piedi dietro la donna seduta, Eutidice, la moglie, che con lui è colta nell'atto di onorare la povera defunta. Destinataria della stele sembra infatti Egestrate, che dialoga con dei vivi, Eudico ed Eutidice, verosimilmente i genitori o, considerando la comune radice onomastica, due fratelli che commissionarono l'opera artistica in ricordo della parente orfana²⁶. Oppure, come vuole la Marabini, che sottolinea la difficoltà di stabilire se Eudico appartenga al mondo dei vivi o a quello dei morti, è possibile pensare che Eutidice fosse la defunta destinataria dell'opera, figlia di un tal Egestrato²⁷, onorata dalla figlia viva in piedi davanti a lei, il cui nome non sarebbe ricordato nell'iscrizione. Una lettura di questo tipo non è d'osta-

colo all'analisi paleografica²⁸ e stilistica dell'epigrafe che, come ha giustamente notato la studiosa, costituisce il pezzo più antico e pregiato delle Centenere ed è senz'altro attica per diverse ragioni. I nomi ricorrono in diverse iscrizioni provenienti da quella regione e la scena raffigurata ben si inquadra nello stile e nei ritmi delle stele funebri attiche del IV sec. a.C. Le figure sono colte di tre quarti e non frontalmente; mentre la postura dell'uomo in piedi è tratteggiata con lo scopo di dare movimento alle pieghe dell'*himation*. Egli è reclinato e affida il proprio peso allo schienale della seggiola sostenendosi, se così è lecito immaginare, solo sulle punte dei piedi con la gamba destra che incrocia frontalmente quella sinistra. Questo tipo di raffigurazioni, più dinamiche di quelle arcaiche, è solitamente inquadrato dagli storici dell'arte in un periodo che va dal 390 al 360 a.C. in concomitanza con la realizzazione di una stele la cui fama fu tale da influenzare i ritmi e le composizioni di quelle successive²⁹. E a voler essere più precisi, se si considerano le leggere incongruenze nell'elaborazione delle posture dei personaggi, i panneggi degli abiti e le espressioni sui volti delle donne, si può scendere ancora un poco e porre la stele in un periodo fra il 360 ed il 350 a.C. Una datazione che ha per altro il pregio di non discostarsi da un'ipotesi paleografica che si basi sulla fattura delle lettere incise sull'iscrizione. Tutte, infatti, posseggono i tratti tipici dell'alfabeto attico di questo periodo che ancora ricorda lo stile della fine del secolo precedente. Solo *epsilon* e *rho* sono leggermente differenti e la loro realizzazione rievoca lo stile della prima metà del IV sec. a.C., coerentemente alla datazione del rilievo figurato.

La stele di Dionisio, l'erma di Eschine ed altre opere perdute

Chiudono la rassegna di monumenti greci nel feltrino la stele che ricorda un tal Dionisio di Laodicea ed un'erma acefala dell'oratore Eschine. La Marabini credeva che entrambi i monumenti provenissero, come la stele d'Alessandra, dalla raccolta Tomitano passata nella villa Sandi a Molzoi, come si poteva dedurre dalla lettera di monsignor Doglioni indirizzata al Casamatta³⁰. Ed era quindi da rifiutare ciò che invece diceva il Sandi, e cioè che egli stesso aveva acquistato la stele di Dionisio e l'erma di Eschine a Venezia³¹. La lettura del manoscritto del Tomitano mi ha però portato ad escludere definitivamente la tesi della Marabini poiché il nobile feltrino parla assai diffusamente delle proprie opere, ma mai di questi due monumenti. Di fronte a questo silenzio, dunque, non resta che prestar fede a ciò che il Sandi stesso raccontava³², se non altro per la sua più stretta vicinanza agli eventi di cui parla rispetto al Doglioni, che, pare di capire, dovette essersi confuso con qualche altra opera. A ciò si aggiunga la constatazione che l'acribia, non priva di un certo gusto compiaciuto, con cui il nobile feltrino descrive le opere che si è procurato negli anni mi porta a credere che una così raffinata stele non potesse essere stata scordata nella raccolta che, col figlio, si era dedicato a compilare.

La stele di Dionisio, infatti, non è un pezzo di poco conto. È piuttosto elegante, in marmo pentelico, intera anche se composta di due frammenti e nella sua sobria semplicità restituisce un esempio tipico di stele commemorativa. Riprendendo i canoni attici, il nome del defunto è inciso nel mezzo di una stele rastremata verso l'alto con timpano, frontoncino, cornici aggettanti e, solo abbozzati, acroteri e palmette. Misura circa 77 centimetri in altezza, 34 in larghezza e, mediamente, 10 di profondità. Reca incisa la seguente iscrizione in quattro linee, sovrapposte l'una all'altra, con l'ultima leggermente sfalsata dall'ideale colonna che racchiude le precedenti.

Διονύσιε	Dionisio
Διογένου	figlio di Diogene,
Λαοδικεῦ	di Laodicea.
χρηστὲ χαῖρε	Un caro saluto.

Le lettere incise, grandi mediamente due centimetri, si mostrano fortemente apicate, chiare, ben leggibili e ampiamente distanziate l'una dall'altra. Le *omicron* delle prime tre linee sono leggermente più piccole delle altre lettere com'è frequente nelle iscrizioni greche. Per tutti questi motivi non sussistono dubbi sulla sua autenticità anche se pochi sono gli elementi che ne permettano la datazione. I nomi, Dionisio e Diogene, sono fra i più panellenici e presentano una diffusione capillare in tutto il mondo greco. In più, sfortunatamente, Laodicea è nome di città fra i più frequenti e solo in Asia Minore se ne contavano circa una dozzina. Colpisce che la Marabini, nella propria edizione del testo, abbia proposto una correzione di Διογένου in Διογένου<ς> supponendo che lo scalpello si fosse scordato di incidere l'ultima *sigma* del genitivo. In primo luogo la disposizione in colonna delle linee non sostiene un'integrazione simile che presupporrebbe anche una scorrettezza d'impaginazione del testo, poco frequente in testi dalla sicura originalità e realizzazione in epoca antica. La *sigma*, infatti, avrebbe rotto la linearità del margine destro producendo un effetto decisamente sgradevole in una stele che, dal punto di vista stilistico, tende a riprendere formato e decorazioni delle stele attiche di II sec. a.C.³³. Se non bastasse, proprio dall'ambiente insulare possediamo diverse attestazioni di un genitivo Διογένου in luogo del più diffuso e standardizzato Διογένου<ς>³⁴.

Condivisibile, invece, l'analisi paleografica che pone la stele, per le pesanti apicature delle lettere, in un contesto di I sec. a.C. L'iscrizione ricorda un tal Dionisio figlio di Diogene, originario con buona probabilità da Laodicea di Siria³⁵, benché appunto siano molte le città fondate con questo nome dall'epoca ellenistica in poi. Ma un ulteriore elemento consente in questo caso di essere più precisi. Sull'isola di Delo, ed in particolar modo nella necropoli di Rheneia³⁶, sono state trovate diverse stele che recano incisa l'espressione di commiato

χρηστὲ χαῖρε. Una forma di cordoglio tipica che unisce l'aggettivo χρηστός («caro») - solitamente riferito al defunto - al saluto χαῖρε e che potrebbe costituire un indizio sull'origine insulare di questa iscrizione. Un'intuizione che si rafforza nel constatare che proprio da Rheneia proviene un'altra stele che ricorda un Dionisio figlio di Diogene³⁷, imparentato con buona probabilità con il nostro. Un dato interessante se confrontato con la stele di Alessandra. Probabilmente l'antiquario da cui si rifornivano questi nobili feltrini godeva di un particolare rapporto con mercanti egei che a Venezia portarono diverse opere provenienti dall'isola di Delo.

Riguardo all'erma acefala di Eschine vale quanto si è detto per la stele di Dionisio. A mio avviso, infatti, anche questo monumento come il precedente è da considerarsi fra i pezzi acquistati dal Sandi a Venezia; un dato confermato dal Tauro che racconta di come vide la stele murata a sostegno di un vecchio pilastro nella cappella privata dei Sandi³⁸.

L'erma, non perfettamente conservata, ricorda il celebre oratore Eschine la cui testa è però andata perduta³⁹. La natura tenera della pietra che si è utilizzata per la realizzazione dell'opera ne ha poi accentuato il naturale deterioramento, contribuendo a dare un senso di estrema rozzezza al manufatto. Fra gli attributi che solitamente questo tipo di opere riporta è visibile soltanto un leggero accenno dei pettorali sopra la tabula ansata che, posta eccezionalmente in posizione verticale, riporta le generalità dell'oratore. Da un punto di vista tecnico la pietra è stata scarsamente lavorata e si presentano levigate solo alcune parti, mentre il grosso è rimasto scabro o solo abbozzato. Difficile dire se si tratti di un'opera compiuta, ma mutilata, falsa e malamente riprodotta o, come sostiene la Marabini, localmente eseguita a copia di un modello d'età romana. L'erma, ora alta 58 centimetri, larga 18 e profonda 22, presenta un'iscrizione disposta su tre linee d'incisione con lettere d'altezza variabile fra i due e tre centimetri⁴⁰. Vi si legge:

Αἰσχίνης	Eschine,
Ἀτρομήτου	figlio di Atrometo,
Ἀθηναῖος	ateniese.

Le lettere si presentano dalla forma piuttosto squadrata e con apici incisi solo leggermente e formati da un piccolo trattino. È stato notato come dalla villa di Adriano a Tivoli provengano altre erme con caratteri molti simili a questi⁴¹, tanto da aver fatto pensare al Kaibel ad una unica officina come origine per tutte queste opere poi sparse sul territorio italiano. Non si può escludere che anche questa fosse arrivata, per chissà quali vie, a Venezia e di qui a Molzoi, nella villa del Sandi. Certo è, come ha proposto la Marabini, che la scarsa cura ed il materiale insolito con cui è realizzato l'esemplare delle Centenere sostengono si possa pensare anche a una copia locale eseguita a imitazione di un qualche modello.

Con queste opere, tuttavia, non si doveva esaurire quanto di greco era possibile osservare in territorio feltrino poiché alcuni altri monumenti, che il Tomitano cita nella propria raccolta, sembra siano andati persi nel tempo, nonostante potessero essere stati visti sia dal Sandi sia dal Tauro.

Al folio 92 della seconda parte del manoscritto dei *Marmi con iscrizioni antiche* il Tomitano annota il possesso di due teste d'erme antiche. L'una raffigurante Mercurio, descritta con pochi cenni⁴², l'altra invece Platone, in merito alla quale è più prodigo di dettagli.

Scrive, infatti, di aver notato in un giardino - forse veneziano - degli operai edili in procinto di disfarsi di un'erma per ricavarne dei paletti di marmo e di come, colto da meraviglia, non avesse potuto resistere dall'acquistarne almeno la testa. Sul blocco principale racconta di aver visto inciso in lettere greche il nome di Platone, figlio di Aristone, cittadino Ateniese⁴³. Poi prosegue dicendo che l'erma stessa era stata «effigie che da Fulvio Ursino non fu mai veduta» e che «questa testa come nobile insieme con altre conservo et la stimo molto cara et degna poiché in Roma non se ne trovava niuna quando l'Ursino diede alla luce il suo libro. Fu portata da Athene insieme con altre statue».

Apprendere dalle parole del Tomitano che Fulvio Orsini, grande collezionista e antiquario del XV secolo, non avesse mai avuto occasione di descrivere un'erma simile a quella che era invece capitata nelle mani del nobile feltrino, è senz'altro il dato più interessante. Una annotazione che sembra confermata dalla provenienza ateniese dell'opera - se dobbiamo credere, ma è difficile, a quanto il nobile racconta - e che quindi pare essere stata un originale greco giunto direttamente a Venezia per approdare infine a Feltre⁴⁴. L'erma di Platone, inoltre, è degna di nota anche perché riportava nell'incisione del nome del grande filosofo sia i consueti *sigma* a quattro tratti, sia quelli cosiddetti lunati, ma solo in fine di parola. Una peculiarità che si ritrova nei manoscritti taurinensi del Ligorio e nell'erma ritratta dall'Orsini⁴⁵, acefala quanto quella del Tomitano. L'unico confronto paleografico che, a quanto mi risulta, sia degno di nota è in un'erma riprodotta sul finire del XVI sec. d.C. da J. J. Boissard⁴⁶ che la disse appartenuta alla raccolta di Ottaviano Zeno: vi si notano i due tipi di *sigma* e, curiosamente, la mancanza della testa. Nonostante ciò sono, tuttavia, troppo pochi gli elementi per poter avanzare un'ipotesi fondata sulla storia di questo pezzo che, se ancora esistente, non dovette colpire più di tanto il Tauro che mai ne fa menzione nel proprio catalogo.

Chiude la rassegna un ultimo monumento di cui tengo a dare notizia benché siano poche le informazioni che lo descrivono. Il Tomitano racconta, infatti, di due linee di incisione a caratteri greci che era possibile vedere «in una figura di mezo sileno» con un secchiello in mano, dove «sopra la testa» si erano conservate «dall'ingiuria del tempo, molto corose, queste lettere greche». Purtroppo nel disegno accluso al passo è raffigurata solo l'iscrizione, dalla quale ben poco si

può evincere che non sia la forma sicuramente tarda delle lettere, distinte tutte da una chiara apicatura. Le proporzioni, infatti, non sono indicative dell'iscrizione e, nell'impossibilità di fornire dati più precisi, mi limito a proporre il testo greco che, in due linee sovrapposte, recita:

NAAII
EYOA

A mero titolo d'ipotesi di lavoro è possibile cercare di collegare il testo all'opera su cui era inciso. Il Sileno con secchiello, infatti, ricorre spesso nell'iconografia dei satiri antichi e, più in generale, delle divinità riconducibili al culto di Dioniso-Bacco⁴⁷. Se si vuole, dunque, credere al Tomitano e considerare l'iscrizione di origine greca si potrebbe leggere la seconda linea come un riferimento al tipico grido di esaltazione bacchica. Una formula $\epsilon\upsilon\omicron\alpha$ al pari di $\epsilon\upsilon\omicron\eta$ può, infatti, ritenersi plausibile *in variatio* del più comune $\epsilon\upsilon\omicron\iota$. A meno che, è d'obbligo dirlo, non si sia in presenza della parte finale di una parola, prossima all'inizio di quella successiva⁴⁸.

Ancor più ostico è ricostruire, invece, la prima parte per la quale non sembrano esserci ipotesi plausibili. Alla luce, quindi, di questi numerosi ostacoli, non resta che fermarsi nell'attesa che si possano presentare in futuro altri e più chiari dati che ne facilitino la comprensione.

Conclusione

Volendo, dunque, tirare le somme di quanto è emerso dalla consultazione del manoscritto del Tomitano appare evidente come a questi sia da attribuirsi unicamente il merito di aver portato a Feltre la stele di Alessandra. Ma, per contro, è stato anche possibile dedurre come altro ed altrettanto degno collezionista sia stato il Sandi che volle anch'egli circondarsi di diverse opere greche. Unita, dunque, al rammarico di non poter più osservare alcuni dei monumenti raccolti dal Tomitano, vi è però la consolazione che la sua passione alimentò anche in un altro nobile feltrino, Francesco Tauro, l'amore per la cultura greca. Un filo rosso che, in tal modo, è giunto fino a noi.

NOTE

- 1 M. T. Marabini, *Quattro monumenti greci nella villa feltrina delle Centenere*, «ASAtene», 30-32 (1952-1954), pp. 195-210.
- 2 Su Daniele Tomitano e la sua attività imprescindibile la tesi di D. Todovertò, *Daniello Tomitano: erudito e collezionista feltrino d'antichità*, discussa all'Università di Firenze nel 2014 (rel. D. Pegazzano).

- 3 Un accurato studio del manoscritto è in M. Strazzabosco, *E i feltrini dalla sommità dei monti, l'incendio rimirando, piangevano le fiamme*, in *L'Incendio degli Incendi: cronache di una città distrutta. Contributi storiografici per il quinto centenario della distruzione di Feltre (1510-2010)*, Feltre 2012, pp. 177-239.
- 4 Cfr. L. Doglioni, *Lettera all'abate Francesco Casamatta del 12 luglio 1792*, contenuta nella *Raccolta ferrarese di opuscoli scientifici*, XXIII, Venezia 1793, p. 6.
- 5 Il Tauro compilò anche un catalogo epigrafico dei beni acquisiti, cfr. F. Tauro, *Lapidi romane, e greche esistenti nella villa Tauro delle Centenere*, Feltre 1816.
- 6 A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915-1918*, I, Venezia 1928, pp. 94-104.
- 7 Cfr. T. Mommsen, *Corpus Inscriptionum Latinarum, Inscriptiones Galliae Cisalpinae Latinae*, V/1, p. 195: «Daniel Tomitanus [...] syllogem parauit titulorum Feltrinorum a me frustra quaesitam».
- 8 M. Gaggia, *Notizie genealogiche delle famiglie nobili di Feltre*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 59 (1938), pp. 119-1123, in part. p. 1123 dove, narrando della vita del Tomitano, dice: «Egli scrisse gli *Annali di Feltre* nonché la *Historia delle famiglie nobili feltrine*, e raccolse pure in un volume le *Iscrizioni trovate nel territorio feltrino*, oggi nella biblioteca di Jesi».
- 9 Il mio sentito ringraziamento va a Matteo Melchiorre che, con grande generosità, mi ha permesso di consultare la sua copia personale.
- 10 Cfr. F. Branchesi, *I manoscritti epigrafici di Daniele Tomitano*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Macerata», 33 (2000), pp. 207-248. L'articolo, tuttavia, si concentra solo su epigrafi ed *incunabula* provenienti dal mondo latino.
- 11 La stele è citata dal Tomitano, ma anche dal Doglioni ed è perciò uno dei pezzi che il Tauro reperì dalla villa di Molzoi. L'iscrizione che la correda fu poi trascritta erroneamente in latino da Antonio del Corno, storico locale del Settecento ed edita in A. Del Corno, *Memorie Istoriche di Feltre*, Venezia 1710, p. 153. La citazione fu ripresa dal Mommsen che la inserì fra le iscrizioni false. Contra G. Kaibel, *Inscriptiones Graecae. Inscriptiones Italiae et Siciliae*, XIV/1, Berolini 1890, n. 2382 che, correttamente, ne aveva già intuito l'origine greca. Una foto della stele fu scattata dal Moschetti, *I danni ai monumenti*, p. 100 all'indomani della Grande Guerra, a testimonianza dello scempio che ne fecero i soldati austro-ungarici. Per il suo significato simbolico è stata scelta a cornice dell'articolo.
- 12 Per una trattazione dei marmi antichi vedi L. Lazzarini, *Pietre e marmi antichi*, Padova 2004, pp. 65-100.
- 13 Per una accurata descrizione di abiti ed attributi dei personaggi ritratti nei rilievi funebri vedi C. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstone*, I, Kilchberg 1993, pp. 30-46.
- 14 Sull'atteggiamento della donna seduta cfr. A. Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr.*, Berlin 1996, pp. 94-97.
- 15 Cfr. *Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*. Seconda edizione, Parte I-III, a cura di J. Kirchner, Berlin 1913-1940, n. 646 (d'ora in poi abbreviato in IG) e, per la datazione, M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs*, Berlin 1989, pp. 106-108, tafel 45.2. Cfr. anche C. L. Lawton, *Attic Document Reliefs*, Oxford 1995, n. 59.
- 16 E. Pfuhl, *Zur Spätionische Plastik*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 50 (1935), pp. 9-48, p. 35.
- 17 Cfr. la stele di Calchi e quella di Calliarista, anch'essa da Rodi, per cui vedi rispettivamente G. Jacopi, *Clara Rhodos, Monumenti di scultura nel Museo Archeologico di Rodi. Vol. 5-2*, Bergamo

- 1932, p. 18, nota 30, figura 8 e C. W. Clairmont, *Gravestones and Epigram*, Mainz on Rhine 1970, pp. 107-109, pl. 16.
- 18 Cfr. J. Hatzfeld, *Les Italiens résident à Délos mentionnés dans les inscriptions de l'île*, «Bulletin de correspondance hellénique», 36 (1912), pp. 5-218, p. 82. Ma con lui anche L. Robert, *Musées et inscriptions de provenance inconnue*, «Bulletin Épigraphique», 48 (1958), p. 189 che pensava già ad un'origine da Rheneia, la polis della dove dal 426 furono trasferite tutte le tombe dell'isola per purificarne il territorio sacro ad Apollo. Cfr. Thuc. 3. 104. 2; Diod. 12. 58. 6-7; Strabo. 10. 5. 5.
- 19 Cfr. M. Th. Couilloud, *Les Monuments funéraires de Rhénée*, Paris 1974, n. 161.
- 20 Cfr. Mommsen, *CIL* V, 1, p. 12*, n. 111*.
- 21 Il Tomitano, infatti, interpretò il testo come lapide commemorativa di una matrona dal nome Tertias Tertinia.
- 22 È un personaggio molto noto a Delo, citato in varie epigrafi dell'isola. Cfr. *Inscriptions de Délos*, a cura di André Plassart, Paris 1926-1972, (d'ora in poi *ID*) nn. 1687, 2155, 2156, 2378, 2379, 2446, 2449, alcune datate precisamente alla fine del II sec. a.C. Cfr. anche Hatzfeld, *Les Italiens résident à Délos*, p. 82.
- 23 Il Tauro la fece, comunque, arrivare alle Centenere perciò è probabile che, non dandole troppo conto, la includesse fra quelle «preziose e rarissime anticaglie» che dice di aver acquistato dal Sandi. Cfr. Tauro, *Lapidi romane, e greche*, p. 13.
- 24 Per un inquadramento della simbologia della *dexiosis* nei rilievi funerari attici cfr. Scholl, *Die attischen*, pp. 164-167; per una iconografia delle donne nelle stele funerarie J. Bergemann, *De-mos und Thanatos*, München 1997, p. 83 e segg.
- 25 Del tutto condivisibile l'ipotesi della Marabini: le lettere sovrascritte, Π e Σ, potrebbero riferirsi all'abbreviazione di Πέντε Στατήρας, «cinque stateri», indicanti forse il peso a cui si volle ridurre il blocco lapideo dopo le rilavorazioni d'epoca successiva.
- 26 Quest'ultima è tesi del Clairmont, *Classical Attic*, vol. III, n. 355c.
- 27 L'ultimo nome greco andrà quindi integrato in Αἰγεσπάρτ[ο] con omicron a coprire anche la grafia del genitivo singolare.
- 28 L'uso di omicron a coprire la grafia del genitivo <ou> si affermò infatti fra il 403 a.C. e il 350 a.C. Cfr. L. Threatte, *The Grammar of Attic Inscriptions*, I, Berlin 1980, pp. 241-242.
- 29 È la celebre stele che ricorda la pace fra Atene e Corcira (*IG* II² 97). Cfr. Meyer, *Die griechischen*, pp. 47-48, tafel 16.2; Lawton, *Attic Document*, n. 96 più cauto sulla datazione.
- 30 Marabini, *Quattro monumenti greci*, p. 207 e p. 208. Cfr. Doglioni, *Lettera all'abate Francesco Casamatta*, p. 6.
- 31 È notizia che si ricava dal registro del Tauro su cui vedi Id., *Lapidi romane, e greche*, p. 13, n. 18, «Il Sandi [...] l'acquistò in Venezia insieme con la seguente».
- 32 Con ciò trova risposta il quesito della Couilloud, *Les Monuments funéraires*, p. 46, nota 7 che si chiedeva proprio quale delle due versioni fosse più credibile.
- 33 Cfr. A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, IV, Berlin 1911-1922, p. 29 e sgg.
- 34 Cfr. solo a titolo d'esempio *ID* 316, 395, 396, 399, 400, 405 e 406.
- 35 Cfr. M. Th. Couilloud, *Les Monuments funéraires de Rhénée*, Paris 1974, n. 395.
- 36 Sul *chreste chaire* vedi M. Guarducci, *Epigrafia Greca*, III, Roma 1974, pp. 150-155 e R. Garland, *The Greek Way of Death*, London 2001, pp. 10-12.
- 37 La stele è oggi perduta, ma un disegno si può osservare in un manoscritto del XVII sec. d.C. conservato ad Oxford. All'inizio del secolo scorso ne diede notizia S. P. Lampros, *Sêmeiōmata*

peri archaiōn ellēnikōn epigraphōn en mesaionikois kōdixi kai cheirographois syllogais hesperiōn logiōn, «Neos Hellenomnemon», 2 (1905), pp. 29-48, p. 37. Cfr. anche P. Roussel, *Délos Colonie Athenienne*, Paris 1987, pp. 26-27, n. 1.

38 Cfr. Tauro, *Lapidi romane, e greche*, p. 13, n. 19.

39 L'arte greca, a differenza di altre, non conobbe quella passione per la raffigurazione isolata della testa, di un ritratto di persona o divinità che fosse. Nella scultura greca, l'uomo, il carattere e la sua anima risiedevano soprattutto nella totalità dell'immagine e, di conseguenza, in una testa con parti del corpo e membro virile incisi sul pilastro di marmo che la sosteneva. Teste isolate, infatti, si ritrovano solo nelle raffigurazioni numismatiche. Sulle erme greche in generale W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1980², pp. 480-510.

40 L'iscrizione è citata anche dal Kaibel in *IG XIV* 1128.

41 Cfr. l'erma ricordata in G. Mancini, *Inscriptiones Italiae. Volumen IV. Regio IV. Fasciculus I - Tibur*, Roma 1952, n. 550.

42 Di Mercurio riferisce solamente della somiglianza fra l'erma in suo possesso e i disegni raffiguranti il dio che egli aveva potuto osservare nell'opera di V. Cartari, *Le immagini con la sposazione de i dei de gli antichi*, Venezia 1556. Il manoscritto ritraeva Mercurio nella decima sezione, corredandolo di alcune tavole che lo presentavano nella forma e con gli attributi classici (petaso e *kerykeion*). Cfr. C. Volpi, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma 1996, p. 341.

43 «In una [*scil.* herma] di marmo greco, da ignoranti lapicidi tagliata in pezzi, di cui conservo la testa serbandola molto cara, per essere effigie di *Quel Cristian che Cristo non conobbe*, disse Andrea da Bergamo nella terza satira della prima parte, perché le lettere dicevano ΠΛΑΤΩΝ ΑΡΙΣΤΩΝΟC ΑΘΗΝΑΙΟC». Andrea da Bergamo, pseudonimo di Pietro Nelli, fu celebre poeta satirico senese del Cinquecento. Scrisse le *Satire alla carlona* (pubblicate nel 1546-47) che godettero fin da subito di un immediato successo e diverse ristampe proprio a Venezia. Il verso riferito dal Tomitano appartiene alla satira *Messer Gentil gentil, ben ch'io v'esorti*.

44 Cfr. Tomitano, *Marmi con iscrizioni*, f. 92.

45 Mi chiedo se fosse stata in quel gruppo confuso di teste di varie epoche e personaggi che si vedono in una fotografia del magazzino delle Centenere all'indomani della fine del primo conflitto mondiale. Cfr. Moschetti, *I danni ai monumenti*, pp. 98 e 104.

46 Cfr. B. Palma Venetucci, *Pirro Ligorio. Erme del Lazio e della Campania*, Roma 2014, p. 133, n. 44.

47 Cfr. J. J. Boissard, *Antiquitatum Romanarum, partes VI sive tomi II*, Francofurti 1598-1627, tav. 48.

48 Un satiro con secchiello si osserva in un puteale con rilievo dionisiaco conservato al Maffeiano. Cfr. D. Modonesi, *Museo Maffeiano, Iscrizioni e rilievi sacri latini*, Roma 1995, p. 90 e tavola numero 96. Il secchiello come simbolo dell'iconografia dionisiaca compare anche in diverse raffigurazioni del dio. Cfr. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 3, 2, Dionysios nn. 318, 341, 343, 354, 356, 376 e E. Homann-Wedeking, *Dioniso*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, III, Roma 1960, pp. 112-116.

49 Penso ad un'espressione del tipo]-EYO A-[con verbo all'indicativo presente preposto ad un sostantivo oppure a]-EY O A-[in cui la *omicron* sia articolo al maschile singolare nominativo riferito ad un sostantivo o aggettivo iniziante per *alfa*.



Perché Esculapio? La grande statua del dio medico nel suo contesto storico, religioso e sociale

Alessandro Del Bianco

Premessa

In pochissimi avevano potuto vederlo dal vivo, e ancor meno numerosi erano stati i testimoni oculari della sua scoperta. Erano però in molti, a Feltre, a sapere che l'Esculapio c'era, che era enorme e che era stato trovato in un lontano giorno degli anni '70.

Eppure per 25 anni dopo la sua scoperta la nostra scultura non si è mossa da Feltre; essa ha comodamente riposato nel deposito del Museo Civico, fino a quando, nel 1999, è stata trasferita in un magazzino di Concordia (Venezia). È complicato spiegare come mai, per ben 41 anni, quello che doveva e poteva essere il pezzo forte, quasi simbolico, dell'archeologia feltrina - e non solo - sia stato sostanzialmente dimenticato.

Oggi per fortuna non dobbiamo più parlarne in questi termini: Amministrazione Comunale, Soprintendenza per i beni archeologici, volenterose associazioni e imprese del territorio si sono sedute ad un tavolo, hanno ragionato, e sono riuscite ad organizzare il ritorno a casa di Esculapio, come d'altronde si sarebbe dovuto fare già da tempo.

Com'è facile immaginare, il percorso non è stato dei più semplici, ma soprattutto grazie alla buona volontà delle persone coinvolte e a un meritevole mecenatismo moderno delle associazioni e delle imprese interessate, la statua è tornata in patria restaurata e, per la prima volta dopo quasi due millenni, torna ad essere visibile a tutti.

Il fatto che la statua del dio medico sia stata per così dire "tabuizzata" non ha certo incentivato gli studi in materia. Proprio da qui nasce dunque questo

Esculapio emerge dagli scavi di piazza Duomo - Feltre, 14 agosto 1974

(Foto di G. Frescura. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Soprintendenza Archeologia del Veneto, riproduzione vietata).

contributo, che vuole semplicemente collocare il manufatto non tanto all'interno del contesto archeologico di ritrovamento, cosa che - come si vedrà - è quasi impossibile, ma all'interno di un quadro più vasto dal punto di vista territoriale, storico e sociale.

Perché dunque un Esculapio a Feltre? Questo è il quesito cui si cercherà di rispondere. Un quesito forse anche banale, ma che costituisce un primo passo verso un cambio di prospettiva che ci permetta di guardare la grande statua marmorea non più come un qualcosa di fuggevole e indefinito, ma concretamente storico. L'auspicio è che dopo la sua "riabilitazione pubblica" l'Esculapio feltrino non sia più un "monumento all'inespresso" ma un documento vivo che possa contribuire, in maniera più o meno determinante, a tracciare un profilo della storia antica di Feltre e della sua interazione con gli altri centri della *Venetia*.

Prima di arrivare ad ipotizzare una risposta al nostro 'perché' bisogna porsi un'altra fondamentale domanda. Ovverosia: chi è Esculapio? Cominciamo col dire innanzitutto che Esculapio, in origine, era Asclepio.

La nascita di una divinità: Asclepio eroe, demone e dio.

Il cosiddetto *Catalogo delle navi*¹ è forse il passo dei poemi omerici che dà più motivi di soddisfazione ai moderni storici dell'antichità; in esso Omero - o chi per lui - passa in rassegna le schiere achee evocando i nomi dei comandanti e dei personaggi di maggior spessore. Va da sé che i commenti a queste pagine dell'Iliade si sprechino: proprio da esse parte il tentativo di ricostruire la geografia politica ai tempi di Omero, i quali, è giusto ricordarlo, non coincidono affatto con quelli della guerra di Troia. Fiumi di inchiostro sono stati versati su questo passo omerico, e nemmeno noi ci asterremo dal ricavarne qualche informazione storica. Il discorso ci riguarda infatti molto da vicino: al verso 731, per la prima volta nella storia della letteratura, compare infatti il nostro Asclepio. Le informazioni che possiamo desumere da un esordio letterario così significativo sono le seguenti: Asclepio è un tessalo, padre di Macone e Podalirio, ma soprattutto è un medico.

Va subito sottolineato come in Omero Asclepio ancora non sia proclamato dio, ma compaia semplicemente come un principe della Tessaglia proveniente da Trikkā². La mancanza di dati certi ha fatto sì che le interpretazioni degli storici concernenti il periodo "preistorico" di Asclepio siano state molteplici, senza che nessuno abbia mai messo in dubbio seriamente la pluridirezionalità che caratterizza i vari momenti dell'affermazione del suo culto. Secondo alcuni studiosi, infatti, Asclepio avrebbe alternato alla natura eroica quella demoniaca, rientrando a pieno titolo tra le cosiddette divinità ctonie. Durante la fase demoniaca egli si sarebbe manifestato sotto forma di serpente, il quale, successivamente, sarebbe diventato il suo attributo. Soltanto a partire dalla fine del V secolo a.C. una concezione ultraterrena di Asclepio pare farsi strada in tutta la Grecia: egli diventa, a tutti gli effetti, divinità.

Come per tutte le divinità anche le fasi della vita di Asclepio hanno bisogno di una tradizione mitica che per il dio della medicina risulta essere piuttosto variegata. Fin dall’VIII secolo la figura eroica del dio si sviluppa attorno al consolidamento della religione apollinea. La tradizione pseudo-esiodea ruota attorno a due versioni diverse rispetto alla genealogia di Asclepio, che differiscono tra loro per l’identità della madre, ma concordano sulla paternità di Apollo. In una di queste versioni la madre di Asclepio è identificata con Arsinoe, nell’altra con Coronide; nonostante la prima variante abbia conosciuto un’importante diffusione - e sia menzionata ancora da Pausania³ - quella che finì per affermarsi fu la seconda. Essa vedeva Coronide ingravidata da Apollo, il quale, conseguentemente, chiese alla sorella Artemide di trafiggere Coronide stessa, rea di aver tradito la divinità con il mortale Ischi. Mentre il corpo della donna ardeva tra le fiamme, fu lo stesso Apollo a salvare il bambino che la donna aveva in grembo, a dargli nome Asclepio e ad affidarlo alle cure del noto centauro Chirone, famoso “addestratore” di molti eroi greci, tra cui Achille.

Da tutti loro, però, Asclepio si distinse, preferendo lo studio delle arti curative a quelle marziali. L’evoluzione delle capacità guaritive di Asclepio disegnò un *climax* ascendente, che vide il proprio apice nell’acquisizione della facoltà di resuscitare i morti. A questo punto Zeus, al fine di mantenere la propria egemonia all’interno del *panteon* greco, decise di fulminare il figlio di Apollo. Fu proprio la morte di Asclepio a segnare l’inizio del suo mito: secondo una tradizione abbastanza consolidata, infatti, in seguito alla reazione sanguinosa di Apollo, che uccise tutti i ciclopi fabbricatori delle saette di Zeus, il padre degli dei decise di fare di Asclepio una costellazione, la costellazione di Ofiuco (dal greco *ofiókos* = colui che tiene il serpente), che ci si presenta appunto come un uomo che tiene tra le mani un serpente e che per questo motivo viene anche chiamata Serpentario.

Al di là della discussa tradizione mitica è possibile affermare che il processo di divinizzazione di Asclepio si compì grazie all’intensa attività del santuario di Epidauro. I primi riferimenti al culto del dio medico all’interno di tale santuario sono collocabili attorno alla seconda metà del VI secolo a.C.⁴ Il ruolo di Epidauro pare talmente determinante da aver dato adito all’ipotesi secondo cui proprio a partire dal santuario argivo nacque «un’autentica rivoluzione nella considerazione del rapporto tra medicina e religione»⁵. Lo stesso Pausania si diceva convinto che Asclepio fosse nato ad Epidauro, proprio in quanto luogo d’origine dei più importanti *asclepeia* (templi curativi dedicati ad Asclepio). Lo sviluppo del culto fu inarrestabile: nel 420-419 a. C. esso si diffuse ad Atene per iniziativa privata di un certo Telemaco, di cui ci è pervenuto un monumento commemorativo. Dopo Atene è la volta prima di Pergamo, poi della Magna Grecia; all’alba del III secolo i tempi erano ormai maturi perché il culto penetrasse ufficialmente anche a Roma.

Asclepio diventa Esculapio

I molti avvenimenti lieti di quell'anno servirono appena come consolazione dell'unica sventura da cui esso fu funestato: una pestilenza che inferì contemporaneamente nella città e nelle campagne; quel flagello aveva ormai del prodigio, e si consultarono i *libri* per sapere quale fine o quale rimedio fosse concesso dagli dei a tale sventura. Si trovò in essi che bisognava far venire Esculapio da Epidauro a Roma; ma quell'anno, poiché i consoli erano impegnati nella guerra, non si fece nulla a tale riguardo, tranne che si celebrò una supplicazione di un giorno ad Esculapio⁶.

Il passo con cui lo storico Tito Livio termina il decimo libro della sua monumentale opera *Ab urbe condita* testimonia quando per la prima volta i Romani si rivolsero al dio della medicina. L'anno era il 293 a.C. I consoli in carica, Spurio Carvilio Massimo e Lucio Papirio Corsore, stavano ultimando le operazioni belliche contro i Sanniti e la potenza di Roma si era ormai affermata in una consistente parte dell'Italia meridionale. Proprio in quell'anno infatti i Romani vinsero i popoli del Sannio nella battaglia di Aquilonia, in Irpinia, e posero fine alla terza delle cosiddette guerre sannitiche. Le mire espansionistiche romane erano ormai direzionate verso le fiorenti città greche dell'Italia meridionale, soprattutto Taranto, con cui la stirpe di Romolo era da tempo entrata in contatto.

Se infatti il 293 a.C. rappresenta il termine *post quem* rispetto al quale il culto di Esculapio iniziò ad affacciarsi a Roma, non si può certo dire altrettanto per le città della Magna Grecia e della Sicilia, ove il culto di Asclepio era diffuso almeno dal IV secolo⁷. L'introduzione del culto del dio medico a Roma avvenne quindi in un momento cruciale dal punto di vista politico: la città di Romolo stava abbandonando definitivamente la sua dimensione di potenza regionale e si stava prepotentemente affacciando sul Mediterraneo.

Il pretesto per rivolgersi ad Asclepio venne fornito da un'epidemia scoppiata in città ma, a causa dell'impegno bellico allora in corso, il massimo che si poté fare fu una *supplicatio*, ovvero una solenne preghiera pubblica decretata dal Senato. L'inserimento di Asclepio nel *panteon* romano era però un'operazione imminente, e già l'anno successivo il Senato decise di inviare una delegazione ad Epidauro per portare in patria il serpente che simboleggiava la divinità della medicina.

Tale missione assume senza dubbio un significato determinante nella storia religiosa romana: è la prima volta che una divinità straniera viene importata a Roma. L'operazione fu condotta da Quinto Ogulnio Gallo, eminente personaggio legato all'importante *gens Fabia*, una famiglia di per sé particolarmente propensa a un allargamento degli orizzonti culturali della romanità verso il mondo greco. La vicenda è narrata con particolare dovizia di particolari soprattutto da Ovidio nell'ultimo libro delle *Metamorfosi*, secondo cui il serpente avrebbe accolto con estremo favore la prospettiva di spostarsi nei lidi laziali⁹. Un fattore

assolutamente da non sottovalutare, anche alla luce di quanto detto nel paragrafo precedente, è che i Romani, all'alba del III sec. a.C., vedevano in Epidauro la "sede ufficiale" di Asclepio; ciò era dovuto, oltre che all'indubbia popolarità e antichità del santuario, anche a mere ragioni politiche. È lampante come una missione di tale portata, quale la spedizione ad Epidauro per prelevare il serpente di Asclepio, non potesse essere avulsa da obiettivi diplomatici: essa permetteva a Roma di rinsaldare l'alleanza con la Lega Ellenica formata da Demetrio Poliorcete, cui lo stesso centro di Epidauro apparteneva.

Pare che a Roma il culto di Asclepio abbia goduto di una certa popolarità per tutto il III secolo a.C., e che un ruolo attivo nella promozione del culto del dio medico sia stato giocato proprio dai membri della *gens Ogulnia*, come testimoniato dai ritrovamenti epigrafici¹⁰. Al contrario, i rinvenimenti archeologici ed epigrafici riferibili al dio medico diminuiscono fino a farsi praticamente assenti per tutto il II secolo (fatta eccezione per l'importante santuario di *Fregellae*¹¹), ricomparendo solo in quello successivo. Fattore decisivo per tale riapparizione del culto fu il restauro del tempio di Asclepio, che era stato fondato nel 291, a seguito della missione diplomatica di Ogulnio Gallo, sull'Isola Tiberina - e pertanto, come di norma per le divinità straniere, al di fuori del *pomerium*. Il processo di espansione del culto fu quindi inarrestabile e coinvolse tutti i territori che Roma aveva conquistato, arrivando a diffondersi in tutta la parte occidentale dell'Impero.

Il passaggio era ormai compiuto anche sotto il profilo linguistico: i romani, forse a causa dell'influenza di Taranto, avevano recuperato il nome greco arcaico *Aisclapios*, caduto in disuso ad Epidauro già alla fine del V sec. a.C., e l'avevano trasformato nel latino *Ai-/Aescolapius* o *Ai/Aesculapius*. In buona sostanza Asclepio era definitivamente sbarcato in occidente, e l'aveva fatto sotto le sue antiche spoglie: quelle di "Esculapio".

Esculapio nella *Venetia et Histria*. Attestazioni e diffusione del culto

Dopo Roma, nessun'altra area geografica italiana mostra tante testimonianze del culto di Esculapio quanto la *Venetia et Histria*¹². La sola città di Aquileia presenta ben dieci iscrizioni riferibili al dio medico, il quale compare in tre di esse insieme ad Igea, divinità della salute. È ancora Aquileia a tramandarci gli altri manufatti riferibili ad Esculapio: sette statuette marmoree (cui se ne aggiunga una, di simili caratteristiche, raffigurante Igea). Il fatto che oltre alle suddette testimonianze si riscontrino altre quindici attestazioni - sette epigrafiche ed otto statuarie, tra cui due riferibili ad Igea - sparse tra gli antichi centri di *Pola*, *Tergeste*, *Emona*, *Ateste*, *Vicetia*, *Feltria*, *Bellunum* e *Mantua* rivela l'evidenza di una singolare diffusione di tale culto in tutta l'area alto-adriatica.

Risulta essere particolarmente interessante anche la suddivisione cronologica delle testimonianze, che vede una netta prevalenza dei documenti ascrivibili

al II secolo dell'era cristiana (14) per passare poi ai nove del I secolo d.C. e ai tre del III secolo. È chiaro che la datazione dei reperti, soprattutto per quanto riguarda quelli statuari, non sia sempre facile e in due dei casi essa si fa del tutto impossibile. Completamente a sé stante è invece il caso del rilievo di Este, di provenienza attica, che risale al IV sec. a.C. e sembra essere riconducibile a un episodio di collezionismo avvenuto ancora in epoca antica¹³.

Il quadro delle attestazioni del culto di Esculapio nella *Venetia et Histria* risulta quindi piuttosto ricco rispetto ad altre zone d'Italia, nonché parecchio variegato al suo interno. Tale situazione ci impone di ragionare su quali fattori possano aver determinato una diffusione del culto così capillare.

Gli spunti a proposito non mancano, e nel percorso di individuazione di tali fattori esistono due principali interpretazioni. La prima riconduce tale pratica religiosa a una matrice orientale: la sua diffusione passerebbe quindi attraverso una via di penetrazione adriatica, percorso in cui avrebbero svolto un fondamentale ruolo di mediazione sia il centro di Butrinto, presso il quale si è riscontrata una singolare venerazione per il dio della medicina, sia le città costiere della Dalmazia¹⁴. La seconda corrente propende invece per una provenienza italica del culto del dio medico, enfatizzando, nello specifico, i caratteri centro-italici delle testimonianze epigrafiche del culto di Esculapio nella *Venetia et Histria*, ridimensionando necessariamente l'apporto greco-orientale¹⁵. A favore di quest'ultima ipotesi gioca sicuramente l'altissimo grado di romanizzazione dell'Italia nord-orientale, che si era integrata nel sistema amministrativo romano tra l'89 e il 39 a.C.

In altre parole la massiccia presenza del dio medico rappresenterebbe una spia di "integrazione nella romanità", un po' come le numerose attestazioni dei *Laurentes Lavinates*, sacerdoti di origine laziale ma diffusi in modo particolare proprio nella *Venetia et Histria* più che in qualunque altra regione italiana¹⁶.

Limitarsi a questa analisi sarebbe tuttavia riduttivo dal momento che anche il particolare ruolo di cerniera tra Oriente e Occidente, rivestito al tempo da Aquileia e che sarà poi tipico di Venezia, fu sicuramente di incidenza fondamentale nel veicolare nella *Venetia* il culto del dio medico, particolarmente diffuso nella costa dalmata e in Oriente. Dunque è più che probabile che i due canali di propagazione del culto verso l'Italia nord-orientale coesistessero, facendo del bacino alto-adriatico un territorio piuttosto fertile per lo sviluppo di una forte venerazione di Esculapio.

Come sottolineato in precedenza, inoltre, la maggior parte delle attestazioni riferibili a tale divinità nell'area nord-adriatica è riconducibile al II secolo d.C.; tale circostanza non pare soltanto frutto del caso. Proprio nel II secolo le città venete erano ormai profondamente romanizzate, anche per quanto riguarda cultura e religione. A ciò vanno aggiunti una particolare predisposizione di alcuni imperatori verso il dio della medicina (ci si riferisce in particolar modo

ad Antonino Pio) e i progressi compiuti dalla scienza medica, che nell'antichità non entrò comunque mai in conflitto con la sfera religiosa¹⁷. Non va infine trascurato il fatto che la *X Regio Venetia et Histria* fu interessata in quegli anni, in particolare durante l'impero di Marco Aurelio, dalla prima invasione barbarica vera e propria, ovvero la discesa delle popolazioni germaniche dei Quadi e dei Marcomanni, le quali arrivarono persino a porre l'assedio ad Aquileia, nonché a distruggere *Opitergium*, l'attuale Oderzo. È dunque probabile che la comparsa di queste nuove popolazioni e la congiunta dislocazione *in loco* di ampi settori dell'esercito provenienti dalle zone più orientali dell'impero abbiano portato alla diffusione di epidemie. Secondo una tesi abbastanza consolidata lo stesso fratello di Marco Aurelio, il co-imperatore Lucio Vero, sarebbe morto di peste nei pressi di Altino nel 169 d.C., mentre si avvicinava al fronte bellico dall'oriente¹⁸. Appare dunque probabile che lo *shock* dell'invasione e la paura del contagio abbiano contribuito ad aumentare le suppliche e le dediche ad Esculapio, dio che avrebbe dovuto garantire la salute e la guarigione dalle malattie.

L'Esculapio feltrino

Se la *X Regio Venetia et Histria* sembra stagliarsi come luogo d'elezione per il culto di Esculapio, la Valbelluna, nonostante non fosse sicuramente il centro pulsante della regione, sembra meritare un posto d'onore all'interno di questo contesto almeno per quanto riguarda le testimonianze cultuali del figlio di Apollo. Nei territori amministrati dagli antichi *municipia* di *Feltria* e di *Bellunum*, infatti, le attestazioni di tracce che rimandano alla venerazione del dio medico sono ben tre. Oltre alla monumentale statua di Feltre, di cui parleremo diffusamente più avanti, iscrizioni riferibili ad Esculapio sono state trovate anche a Belluno e a Castellavazzo, l'antico *Pagus Laebactium*, appartenente all'*ager bellunensis*.

Nonostante entrambe le testimonianze epigrafiche bellunesi siano andate perdute, è fortunatamente ancora possibile leggerne il testo, tramandatoci attraverso le opere di vari autori che le hanno potute osservare dal vivo. Tra costoro l'infaticabile Theodor Mommsen, che le inserì nel suo monumentale *Corpus Inscriptionum Latinarum*¹⁹.

Il fatto che in Valbelluna la presenza di Esculapio fosse così forte ha fatto sostenere ad alcuni che le attestazioni in questione potessero rientrare in un quadro più ampio, che individuerebbe un forte collegamento tra la valle del Piave e le divinità della *sanatio*, considerate anche le funzioni cultuali e guaritive del non lontanissimo lago di Lagole in Cadore.²⁰ Quel che è certo è che un'eco del culto di Esculapio in Valbelluna si può intravedere tuttora nell'ex stemma comunale di Castellavazzo, oggi simbolo del comune di Longarone²¹. La serpe verde su campo partito di azzurro e rosso trae la sua origine da un'antica leggenda, secondo cui in epoca antica sarebbe esistito a Castellavazzo un tempio dedicato ad Esculapio. Sebbene le testimonianze archeologiche non indichino

la presenza di un simile edificio cultuale, tale leggenda muove da un'epigrafe recante il nome di Asclepio, che è stata per lungo tempo conservata proprio in tale cittadina, finché non andò perduta nella tragedia del Vajont²².

Dalla lettura del testo dell'iscrizione si ricava che un certo *Publius Aelius Pollio* fece (*posuit*) una dedica votiva ad Asclepio perché *monitus*, ovvero "avvertito" dalla divinità. In altre parole Esculapio - in questo caso indicato con il nome greco - sarebbe apparso in sogno ad *Aelius* e gli avrebbe ordinato di consacrargli un'ara votiva. Di tutte le iscrizioni alto-adriatiche, quella di Castellavazzo è l'unica a menzionare una teofania a tutti gli effetti; forse proprio in virtù di questa particolare testimonianza, chi all'inizio del XX secolo disegnò lo stemma del Comune decise di richiamare, tramite il simbolo del serpente, la figura di Esculapio come una sorta di antichità nobilitante.

Veniamo ora a quello che - a buon diritto - può essere considerato il reperto più importante tra tutte le attestazioni finora considerate: l'Esculapio feltrino. Era il 14 agosto 1974 quando, sotto la direzione dell'ispettore onorario della Soprintendenza, l'architetto Ferruccio Franzoia, venne alla luce, in collocazione secondaria nel settore sud-est dello scavo del Duomo, una statua marmorea alta 210 cm per 770 kg di peso²³. Tale pregevole scultura di indirizzo classicistico, databile al II secolo d.C., costituisce la più grande raffigurazione scultorea di Esculapio mai rinvenuta nell'Italia settentrionale.

Essa è mancante della testa, del braccio destro, della gamba destra e di entrambi i piedi. Tra il 1974 e il 1976 emersero però altri frammenti del manufatto riguardanti parte della barba, della fronte, dell'ascella destra, del bastone con il serpente, nonché l'intera base²⁴.

Dal punto di vista iconografico la statua appartiene alla tipologia detta del "Museo Nuovo", con alcune differenze a livello del panneggio²⁵. Sulla base delle repliche meglio conservate della stessa tipologia iconografica è possibile ricostruire idealmente la posizione del braccio destro che, staccato dal corpo, sorreggeva il bastone con il serpente di cui restano alcune parti sulla base della statua, come ad esempio la testa e un segmento del bastone con il rettile attorcigliato. Assieme all'imponente scultura fu ritrovata anche una piccola ara anepigrafe, forse collegata proprio al simulacro della divinità. Molto si è discusso circa il contesto originario in cui la statua sarebbe stata collocata.

La prima ipotesi ad essere formulata fu - ovviamente - relativa alla possibile presenza di un luogo sacro a Feltre dedicato al dio medico. Tale suggestione - con ogni probabilità destinata a rimanere tale - si basava essenzialmente su un'interessante tradizione locale, avallata dal Cambruzzi e da tutti gli storici feltrini a lui successivi, secondo cui i primi cristiani feltrini, guidati dal leggendario san Prosdocimo, avrebbero edificato la cattedrale cristiana sui resti di un tempio pagano dedicato ad Apollo²⁶. Se da una parte la tradizione di un luogo di culto consacrato ad Apollo risulta estremamente affascinante - e in qualche mo-

do ricollegabile ad Esculapio che, come abbiamo visto, ne era il figlio - dall'altra essa non è stata confermata dagli scavi archeologici. Anche la scoperta di alcune tessere plumbee iscritte, le quali in un primo momento parvero degli *ex voto*, non fornisce indicazioni che possano confermare una vocazione culturale dell'area, dal momento che quelle medesime tessere plumbee risultano essere pertinenti all'attività di una *fullonica*, ovvero di una tintoria²⁷.

Altra ipotesi, avanzata peraltro con molta prudenza, riguarda il collegamento tra la statua di Esculapio e l'esistenza di un'area termale²⁸. Durante l'antichità il collegamento tra il dio medico e le terme era molto forte a causa degli effetti benefici provocati dalle acque termali stesse; tuttavia, sebbene dagli scavi del duomo siano emersi una bocca di *prae-furnium* e alcuni ipocausti in cotto, pare impossibile provare la presenza di un impianto termale nel settore oggetto di scavo.

Un'ultima spiegazione - la più convincente - è stata formulata da Marisa Rigoni: secondo la sua ipotesi la statua di Esculapio sarebbe stata una delle sculture presenti all'interno della *schola*, sede delle corporazioni artigianali feltrine. Da questo ambiente, individuato nella sezione sud-est dell'area di scavo, sono infatti emerse, nel corso dei secoli, due epigrafi menzionanti i collegi professionali dei *fabri*, dei *centonari* e dei *dendrophori*²⁹; per quanto le associazioni fossero fortemente legate a delle divinità protettrici, questo non sembra essere il caso del dio della medicina. Tuttavia la presenza di un simulacro di Esculapio in questo edificio potrebbe essere messa in relazione con la propensione da parte delle corporazioni commerciali a garantire una forma di assistenza medica ai loro componenti³⁰. È dunque possibile - sebbene non certo - che la statua si trovasse nell'ambiente con il pavimento in *opus sectile* a riquadri bianchi e neri, identificato per l'appunto con la *schola*³¹. In questo caso non dovrebbe stupire nemmeno la presenza dell'aretta anepigrafe che potrebbe essere stata posta nelle immediate vicinanze della statua. Considerando infine che il retro della scultura sembra meno elaborato, è estremamente probabile che essa fosse in qualche modo "appoggiata" ad un muro o posta all'interno di un'edicola.

«Un serpente che striscia in terra come fanno di solito i vermi nati nel fango»: la lotta tra Cristo e Esculapio agli albori dell'era cristiana

La definizione riferibile ad Esculapio con cui abbiamo deciso di intitolare questo paragrafo appartiene ad Arnobio, un apologista cristiano del IV sec d.C.³². Essa basta da sola a trasmettere quale fosse il sentimento dei primi cristiani nei confronti del dio guaritore. Inutile dire che con l'avvento della cristianità gli dei pagani furono visti dai primi discepoli di Cristo come dei veri e propri antagonisti, ma forse vale la pena sottolineare che Asclepio, pur non essendo una delle divinità di maggior spicco, suscitò fra i cristiani un odio particolare. Tale risentimento religioso si può facilmente comprendere se si considera la sfera d'azione

di Esculapio, molto vicina a quella dello stesso Gesù Cristo: la guarigione dei malati. Tale concorrenza si coglie appieno in un passo del Vangelo di Matteo, secondo cui uno dei comandi di Cristo ai suoi discepoli era: «Guarite gli infermi, resuscitate i morti, sanate i lebbrosi, cacciate i demoni»³³.

Risulta utile soffermarsi brevemente sui tre elementi citati nel passo evangelico, ovvero: guarire gli infermi, anche quelli socialmente più deboli come i lebbrosi, fare leva sulla capacità taumaturgica tramite il potere di resuscitare i morti, e infine - l'aspetto forse più rilevante - l'azione esorcistica contro i demoni. Sebbene oggi possa sembrare strano, in passato l'esorcismo s'intrecciava fortemente con l'azione terapeutica, e con l'avvento della cristianità tale rapporto si intensificò notevolmente. Emerge in questo caso la diffidente posizione cristiana nei confronti delle tradizioni razionalistiche della medicina greca, che mai era entrata in contrasto con il culto. Se per i medici pagani religione e medicina potevano coesistere pacificamente, i primi cristiani si limitarono a focalizzarsi sulla dimensione spirituale e morale dell'uomo, unica responsabile dei "mali del mondo", compresi quelli innegabilmente fisici. Ecco dunque l'azione esorcistica: essa doveva restituire un'integrità psicofisica minacciata dal peccato, il quale - per dirla con Filoramo - «si manifestava nel male fisico con il suo corteo di sofferenze»³⁴.

Sulla scorta di tali premesse appare palese quale fosse il motivo per cui i Padri della cristianità tanto avversarono il dio greco della medicina: era loro dovere affermare la superiorità del figlio di Dio nei suoi confronti³⁵. In questo senso pullulano le testimonianze di scrittori che tendono a identificare Asclepio come un demone (in virtù soprattutto del suo simbolo del serpente) e a mettere in risalto gli aspetti moralmente più contestabili del suo mito. «Esculapio» - scrive Lattanzio - «nato non senza delitto da Apollo, che cos'altro fece che fosse degno di onori divini, se non che risanò Ippolito? E certo ebbe una morte ben famosa, visto che meritò di essere fulminato da Giove»³⁶.

La propaganda cristiana ebbe ben presto delle ripercussioni anche nei confronti delle statue e dei luoghi di culto dedicati al dio medico. Alcuni hanno voluto individuare anche nella distruzione della statua di Esculapio a Feltre una prova della rivalsa cristiana contro Esculapio; tale suggestione, difficile tanto da dimostrare quanto da smentire, trae spunto essenzialmente dalla narrazione di Antonio Cambruzzi sopraccitata, secondo cui sarebbero stati proprio i primi cristiani a distruggere un preesistente tempio pagano dedicato ad Apollo.

Ci pare opportuno segnalare una speciale testimonianza letteraria che narra la distruzione di un tempio dedicato ad Asclepio in Asia Minore. A raccontarcela è Eusebio di Cesarea (265 d.C. - 340 d.C.), padre della Chiesa di tendenza filo-ariana, nonché biografo del primo grande imperatore cristiano, Costantino:

Infatti, poiché l'errore di quei presuntuosi era grande anche riguardo al demone della Cilicia [i.e. *Asclepio*], e in migliaia erano irretiti da esso, nella convinzione che fosse un salvatore e un medico, e che talvolta si mostrasse in sogno ai dormienti e talora curasse le malattie di coloro che erano afflitti nel corpo (mente costui era, al contrario, un distruttore di anime che trascinava via dal vero Dio e attirava nell'errore del paganesimo quanti erano propensi a farsi trarre in inganno), Costantino prese la risoluzione migliore e, facendosi forte del Dio 'geloso', quale autentico Salvatore, ordinò che anche quel tempio fosse distrutto fino alle fondamenta. A un suo cenno quella meraviglia celebrata dai nobili filosofi fu demolita, abbattuta dall'esercito, insieme a colui che si nascondeva nei suoi recessi: né un demone né un dio, ma un corruttore di anime che per moltissimi e lunghi anni aveva messo in atto i suoi inganni. Così colui che si offriva di allontanare dagli altri mali e sventure, non trovò per se stesso alcun rimedio per difendersi, non diversamente da quando, a quanto racconta il mito, fu colpito dal fulmine³⁷.

La testimonianza di Eusebio è quanto mai suggestiva e l'episodio ci offre un ulteriore e significativo spaccato sulla conclusione della disputa, che vide l'affermarsi del rito cristiano e l'uscita di scena dal palcoscenico della storia del rito asclepeio. Il fatto che a Feltre il battistero alto medievale e la cattedrale cristiana siano sorti proprio presso lo stesso luogo in cui è venuta alla luce la statua di Esculapio non costituisce certo una prova che la grande rappresentazione del dio medico sia stata distrutta dai primi cristiani, ma resta comunque un'intrigante suggestione che consegniamo al lettore.

Uno spunto di riflessione

Con questo contributo si è cercato di tracciare le linee principali del culto di Esculapio e di intersecarle con quelle della situazione e del fermento religioso locali. Da quanto detto risulta evidente che, per quanto non sia possibile identificarne con precisione la collocazione originale, l'Esculapio feltrino si inserisce nel più ampio contesto di venerazione alto-adriatica del dio medico, che forse trovava nella valle del Piave un territorio privilegiato. Ciò che emerge con più forza è però il ruolo della città di Aquileia nell'irradiazione del culto: essa si configura inequivocabilmente come il punto nevralgico da cui, oltre che merci e denari, si propagavano anche fenomeni spirituali³⁸.

Il fatto che *Feltria* venga inserita in questo raggio di influenza non è un dato banale, ma testimonia come la città si fosse integrata pienamente nelle dinamiche della *Venetia*, arrivando a colmare il gap iniziale nel processo di romanizzazione dovuto alle sue origini retiche. L'Esculapio feltrino, nella sua straordinaria valenza artistica, non è altro che un ingranaggio di questo lungo processo verso la piena romanità, e sembra testimoniare una certa tendenza feltrina a seguire le mode e gli impulsi culturali delle città della pianura veneta, già da tempo integrate nel sistema romano. Un tratto, quest'ultimo, che sarà destinato a ricorrere

più volte nelle varie fasi che costruiranno la storia di Feltre dei due millenni successivi, per tornare a presentarsi, chissà come e quanto mutato, ancora oggi sul tavolo della discussione culturale e politica della città.

NOTE

* Per i suoi “consigli di scrittura”, Valentina Cossalter potrebbe essere considerata una coautrice. Senza gli sproni fornitimi da Manlio Doglioni e Gianmario Dal Molin questo articolo non sarebbe mai nato. Un particolare ringraziamento va a Ferruccio Franzoia per le lunghe chiacchierate che mi hanno permesso di ricostruire molte fasi della scoperta della statua e a Manuel Bratti, consigliere comunale di Longarone, per le preziose e tempestive informazioni fornitemi in merito allo stemma di Castellavazzo. Più in generale desidero ringraziare genitori, coinquilini e amici che ho letteralmente “tirato matti” con la “questione Esculapio”: anche dai loro buoni consigli e dalla loro pazienza nasce questo contributo.

- 1 Om. *Il.*, II 494-759.
- 2 W. Burkert, *Prolusione: Asclepio. Un dio guaritore nel contesto dei politeismi greco e romano in Il culto di Asclepio nell'area mediterranea*, Atti del convegno internazionale (Agrigento 20-22 novembre 2005), a cura di E. De Miro-G. Sfameni Gasparro-V. Calì, Roma 2009, pp. 17-26.
- 3 Paus., 2, 26 7 ss., fr. 50 M.-W.
- 4 R. Martin-H. Metzger, *La religion greque*, Paris 1976.
- 5 E. Suarez de la Tore, *Il mito e il culto di Asclepio in Grecia in età classica ed ellenistico-romana*, in *Il culto di Asclepio*, p. 36.
- 6 Liv. X 47, 6-7.
- 7 Per quanto riguarda la diffusione del culto di Asclepio nell'area mediterranea si veda soprattutto *Il culto di Asclepio*.
- 8 C. Tiussi, *Il culto di Esculapio nell'area Nord Adriatica*, Roma 1999.
- 9 Ovid., *Met.*, XV, 622-744.
- 10 Tiussi, *Il culto di Esculapio*, pp. 18-19.
- 11 F. Coarelli-M. Caputo, *Fregellae: Il santuario di Esculapio*, Roma 1986.
- 12 Per quanto riguarda la diffusione del culto di Esculapio in area alto-adriatica si veda soprattutto Tiussi, *Il culto di Esculapio*.
- 13 M. J. Strazzulla, *Le terrecotte architettoniche della Venetia Romana. Contributo allo studio della produzione fittile nella Cisalpina (II a.C. - II d.C.)*, «Studia Archaeologica», 44 (1987), pp. 387-412.
- 14 Si veda soprattutto D. Degrassi, *La scultura ideale. Problemi stilistici e cronologici e collocazione all'interno dell'edificio teatrale*, in *Teatro di Trieste*, Trieste 1991, pp. 112-129.
- 15 Si veda soprattutto P. Tassini, *Il culto di Aesculapius nell'occidente romano attraverso la documentazione epigrafica*, Tesi di dottorato in Storia antica, VII ciclo, Roma-Padova-Trieste-Venezia 1996, pp. 308-312.
- 16 A. Del Bianco, Caius Firmius Rufinus. *Un antico feltrino tra montagna e pianura*, «Rivista Feltrina», 32 (2013), pp. 9-19.

- 17 G. Penso, *La medicina romana: l'arte di Esculapio a Roma*, Saronno 1985.
- 18 A. R. Birley, *Marco Aurelio*, Milano 1990, pp. 194-197.
- 19 *CIL V*, 2036, 2034.
- 20 C. Casagrande, *L'età romana*, in *Belluno. Storia di una provincia dolomitica*, a cura di P. Conte, I, Udine 2013, pp. 217-321.
- 21 I comuni di Castellavazzo e Longarone sono diventati nel 2014 un unico comune che ha mantenuto il nome di Longarone ma il simbolo di Castellavazzo.
- 22 L. Alpago Novello Ferriero, *Contributi alla storia di Castellavazzo in età romana e tardoantica*, in *Castellavazzo, un paese di pietra, la pietra di un paese*, Vicenza 1997, pp. 187-194. Si veda anche P. Veyene, *Une evolution du paganisme greco-romain: justice et piété de dieux, leurs ordres ou 'oracles'*, «*Latomus*», 45 (1986), pp. 259-283.
- 23 M. Rigoni, *Nuovi dati sulla realtà urbana di Feltre romana in Romanità in Provincia di Belluno*, Padova 1995, p. 187.
- 24 Marisa Rigoni data la statua all'età antonina (Rigoni, *Nuovi dati*, p. 187); per quanto riguarda i frammenti pertinenti all'Esculapio feltrino si veda B. M. Scrafi, *L'ambiente romano negli scavi del Veneto*, «*Antichità Alto Adriatiche*», 28 (1988), pp. 339-340.
- 25 Tiussi, *Il culto di Esculapio*, p. 162.
- 26 Su tutti si veda A. Cambruzzi, *Storia di Feltre*, I, Feltre 1874, pp. 46-47
- 27 Sulle laminette plumbee emerse nell'area del duomo si veda A. Buonopane-E. Buchi *Le etichette plumbee rinvenute a Feltre: aspetti onomastici, lessicali, economici e tecnici*, in *I territori della via Claudia Augusta: incontri di archeologia*, a cura di G. Ciurletti-N. Pisu, Trento 2005, pp. 43-51.
- 28 D. Degrassi, *La scultura ideale*, p. 120.
- 29 La prima è una base di statua dedicata a Caio Firmio Rufino (cfr. *CIL V*, 2071; Del Bianco, *Caius Firmius Rufinus*). La seconda, venuta alla luce nel 1966 sotto il sagrato del Duomo è stata analizzata in A. Lazzaro, *Regio X Venetia et Histria - Feltria*, «*Supplementa Italica*», 5 (1988), pp. 253-255.
- 30 A questo proposito si veda Penso, *La medicina romana*.
- 31 Tiussi, *Il culto di Esculapio*, p. 76
- 32 Arnobio, *Adversus Nationes*, 7, 44-47.
- 33 Mt 10, 8.
- 34 G. Filoramo, *La vittoria di Cristo su Asclepio*, in *Cristo e Asclepio, culti terapeutici e taumaturgici nel mondo mediterraneo antico fra cristiani e pagani*, a cura di G. Sfameni Gasparro e E. Dal Covolo, Roma 2008, p. 115.
- 35 A tal proposito si veda: E. Dal Covolo, *Asclepio/Esculapio nella letteratura cristiana antica (secc. II-IV)*, in *Cristo e Asclepio*, pp. 103-112.
- 36 Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 1, 10, 1-2, ed. P. Monat, Paris 1986, p. 102.
- 37 Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, III, 26.
- 38 Tiussi, *Il culto di Esculapio*, p. 7.



I mercanti e il loro tempio. La pieve di S. Maria Nascente nella Fonzaso del XVII secolo

(PARTE SECONDA)

Matteo Vieceli

L'altare del Crocifisso e di S. Antonio *de iure* degli eredi di Iseppo Maccarini

Sebbene i riferimenti ad un altare intitolato alla S. Croce risalgano al 1587, è solo con la visita pastorale del 24 luglio 1633 che veniamo a sapere come quell'altare «artificiosamente aurato» fosse «degli eredi del signor Iseppo Maccarini che han l'onere di mantenere un cappellano»¹. Iseppo, o Giuseppe, rappresenta infatti il primo dei Maccarini del ramo di Martino da Prè, che esplicitamente scelse di essere sepolto in Fonzaso e non nel sepolcro che suo nonno Martino aveva predisposto nel presbiterio della basilica dei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia. Iseppo Maccarini era nato nella città lagunare dal ricco mercante di legname Giacomo Maccarini e da Margherita Nordio, era rimasto orfano e perciò aveva seguito lo zio Antonio a Fonzaso, assieme ai fratelli Francesco e Martino. Qui giunto, nel volgere di un anno, dopo mesi di grave infermità, quasi sicuramente di peste contratta a Venezia, morì poco più che ventenne².

Iseppo aveva dettato tempestivamente testamento il 3 dicembre 1630 a Fonzaso, in casa di suo zio Antonio, nella «stua di suso», pochi giorni dopo esser stato riconosciuto dal podestà di Feltre «maggior di venticinque anni» al fine di poter disporre liberamente nelle sue ultime volontà. Per prima cosa «ordina e comanda» agli eredi di far celebrare «quotidianamente e in perpetuo una messa per l'anima sua all'Altare della Croce suo di casa», oltre ad altre messe per la Madonna e san Gregorio. Stabili che tutti i suoi «beni mobili, stabili e semoventi, boschi e mercanzia, intenzioni ed azioni» venissero destinati per un terzo al fratello Fran-

Pietro Ricchi, *Pala dell'Annunciazione*, XVII secolo
(Fonzaso, Pieve di S. Maria Nascente - Archivio Tiziana Conte).

cesco, per un terzo all'altro fratello Martino e per l'ultima parte allo zio paterno Antonio, «avendolo sempre trattato come un figlio». Specificò inoltre che se uno o entrambi i fratelli si fossero maritati con «cortigiane o contadine» la loro quota andasse allo zio Antonio o al «fratello che avesse invece maritato figlia di mercante o cittadina»³.

Anche il fratello di Iseppo, Martino Maccarini, tuttavia, appena tre mesi dopo, nella «stua drio la casa di Antonio Maccarini, aggravato di infermità grave del corpo» dettò il proprio testamento⁴. Anch'egli non era sfuggito all'epidemia e ribadì nelle sue ultime volontà che avrebbe lasciato i suoi beni all'unico fratello rimasto, Francesco, solo se si fosse ben maritato. Il che avvenne tre anni più tardi, nel 1634, quando Francesco Maccarini sposò Maurizia Gaio, figlia di Francesco, noto *capo menada* di Mel⁵.

Lo zio Antonio e il nipote Francesco rappresentavano quindi quegli «eredi di Iseppo Maccarini» menzionati nella visita pastorale del 1633, come pure nella successiva del 1647, nella quale veniva ricordato «l'altare portatile inserito nella mensa lapidea» e la «tabella in carta pecora, ove sono descritti i capitoli, statuti e decreti della compagnia, ovvero Scola della S. Dottrina»⁶. Qualche anno dopo, però, si sottolineava che «non s'adempie la disposition testamentaria del q. signor Iseppo di far celebrare una messa quotidiana», ma che si tenevano funzioni liturgiche solo nei giorni dei santi Giacomo, Antonio da Padova e Martino⁷. Mai tuttavia si accenna ad una «ancona» o ad una tela dipinta, nemmeno dopo i lasciti testamentari di Florida Petricelli, moglie di Antonio Maccarini, per l'anima sua e del suo unico figliolo Marchioro⁸.

Dal primo testamento di Antonio, redatto nel settembre del 1652, tre mesi dopo la morte del nipote Francesco, veniamo a sapere come fosse stato proprio lui ad erigere «l'altar del Ss. Crocifisso e di S. Antonio suo protettor»⁹. Per il resto, oltre a disposizioni su come procedere alla gestione di seghe, boschi, botteghe e quant'altro conveniva dopo la sua eventuale dipartita, Antonio lasciò svariati ducati, oltre alla chiesa di S. Maria di Fonzaso, a quelle di S. Nicolò e S. Gottardo di Arten, alla Madonna di Loreto, al convento di S. Spirito in Feltre, che «tiene in somma venerazione», e alla chiesa di Prè in Val di Ledro. Antonio Maccarini, assieme ad Andrea Petricelli, Angelo ed Iseppo Angeli furono quindi quei mercanti che, con i loro ducati, contribuirono alla ricostruzione della chiesa pievanale di Fonzaso dopo l'incendio del 1609, finanziando l'erezione delle loro cappelle e sepolcri privati¹⁰.

Nel 1686, in un'istanza portata innanzi al vescovo Barbarigo, Giacomo Maccarini (figlio di Francesco) si lamentava di come un tal Martin Fabris volesse celebrar messa conventuale nel giorno di sant'Antonio da Padova all'altare di S. Antonio Abate. In quell'occasione, opponendosi, Giacomo ricordava come «per uso inveterato di settanta e più anni» tale ricorrenza fosse stata sempre celebrata all'altare dei Maccarini che «tra le altre immagini dei santi adorati dalla

devotione dei fedeli, conserva pure del miracoloso santo di Padova».

Nella parrocchiale oggi non sembra conservarsi la sopra menzionata immagine seicentesca, dipinta o scolpita, di sant'Antonio da Padova, tuttavia, alla vigilia di Pasqua, proprio sull'altare della S. Croce viene per tradizione portato il grande crocifisso che domina solitamente l'arco trionfale separante la navata della chiesa dal presbiterio. Nonostante fonti orali lo ricordino come opera del Brustolon, recenti attribuzioni lo hanno invece ricondotto, seppur ridipinto, con certezza ad un più antico e altrettanto abile maestro: Francesco Terilli¹¹.

Nato tra il 1550 e il 1557 in territorio feltrino da genitori originari del Canton Ticino (Coreglia), ben presto Francesco Terilli, assieme al fratello Giuseppe "caligaro", andò garzone presso la bottega di Alessandro Vittoria a Venezia dove ottenne il titolo di "maestro di legname" ed era tenuto in buona considerazione, tanto che tra i padrini di due dei suoi tre figli maschi troviamo i nomi di «Vincenzo Scamoci architetto» e di «Alessandro Vittorii scultor»¹².

Il legame di Terilli con Feltre rimase tuttavia molto forte, come testimoniano sia i nomi dati al primo figlio maschio (Vittore) e a sua figlia (Corona), sia il suo firmarsi «feltrensis», sia le numerose opere lasciate nel territorio. Testimonianze di suoi lavori a Feltre, in particolare crocifissi, sono tutt'ora nel Duomo, nel Battistero, nella chiesa dei SS. Rocco e Sebastiano e si ritrovavano dal 1589 in quel convento di S. Spirito che si è già ricordato come fosse tenuto in «somma venerazione» da Antonio Maccarini. Probabile che tra lo scultore e la famiglia Maccarini, in particolare con il quasi coetaneo padre di Antonio, Martino da Prè, vi fossero contatti nel loro continuo peregrinare tra Feltre e Venezia. Se nel 1616 Francesco Terilli inaugurò il notevole monumento equestre dedicato a Pompeo Giustiniani nella basilica di "San Zanipolo", sopra la lapide sepolcrale del doge Pasquale Malipiero, quello stesso anno, e nel medesimo luogo, Martino da Prè Maccarini «per se et suoi figli Antonio e Giacomo et suoi discendenti» predispose il proprio monumento funebre¹³.

Il 17 ottobre 1626 Martino da Prè morì a Venezia nella sua casa posta in «contrà de S. Marina in capo della calle della testa»; sempre in contrada di S. Marina dettò testamento e morì, il 23 settembre 1630, di febbre petecchiale, lo scultore feltrino Francesco Terilli¹⁴.

L'altare di S. Antonio Abate

L'intitolazione di questo altare posto nella chiesa di S. Maria a Fonzaso ad Antonio Abate - protettore degli animali domestici e sovente degli appestati - rimase inalterata per quattro secoli. Non era mantenuto da nessuna famiglia in particolare, ma ad esso lasciavano legati e rendite varie famiglie fonzasine. A volte, come detto in precedenza, sul suo altare venivano celebrate messe in onore di sant'Antonio da Padova, anche se Antonio Maccarini rivendicava tale prerogativa all'altare della Croce «suo di casa»¹⁵. Purtroppo non si è conservata la pala che

pur sembra fosse esistita in passato, sostituita presumibilmente nel secolo scorso dall'odierno altare ligneo.

L'altare del Ss. Rosario e la pala di Andrea Vicentino

Nella prima parte di questo studio, nel precedente numero della Rivista, a riguardo dell'altare della Pietà, abbiamo visto come nel 1635 Angelo e Bartolomeo Angeli, alla morte del loro padre Giovanni Battista, fossero ancora minorenni per le leggi veneziane, dunque troppo giovani per gestirne l'eredità. Alla gestione del loro enorme patrimonio, per volontà testamentaria del padre Giovanni Battista, fu incaricato un loro lontano parente: Mileriano Angeli¹⁶.



Andrea Michieli detto il Vicentino, *Pala del Rosario*, fine sec. XVI (Fonzaso, Pieve di S. Maria Nascente - Archivio Tiziana Conte).

Mileriano, o Valeriano, rappresentava il personaggio più di spicco tra gli eredi del ramo degli Angeli di Iseppo, meno interessato alla politica e alla carriera ecclesiastica rispetto agli eredi del ramo di Giovanni Battista e più concentrato sul commercio del legname, in società col fratello Giorgio. Non a caso Iseppo scelse come padrini per i suoi figli sia il mercante di legname bassanese Lorenzo Pellizzari (futuro Petricelli) sia il veneziano Antonio Bianchini, proprietario di segherie a Fonzaso. Anche lo stemma di famiglia si distingueva da quello dell'altro ramo degli Angeli: non più una semplice faccia d'angelo alata, ma un angelo a figura intera, che tiene nella mano destra una corona a quattro punte d'oro e nella sinistra una palma verde sovrastata da una corona comitale. Nonostante fosse sposato con la nobile feltrina Cecilia De Mezzan, Mileriano non ebbe figli. Pertanto alla sua morte, il 2 novembre 1650, passò ai nipoti Valeriano e Francesco, figli del fratello Giorgio, gran parte del suo patrimonio, tra cui la bella casa in via Mezzaterra, in quartiere del Duomo a Feltre¹⁷.

La visita pastorale del vescovo padovano Marcantonio Corner, nel 1658, indicava come «de iure degli eredi di Mileriano» ci fosse nella parrocchiale di Fonzaso un altare intitolato al Ss. Rosario, posto «al lato sinistro dell'aquilone», ovvero rivolto verso nord¹⁸. Già nella visita del 1581 un altare risultava mantenuto dal padre di Mileriano, dove si trovava la tomba del loro avo Angelo Angeli; ma solo dal 1595 le visite pastorali cominciano a riportare l'intitolazione al Ss. Rosario, che rimase pressoché invariata nei secoli, tanto che ancora oggi l'altare, terzo sul lato settentrionale della chiesa, è dedicato a “Maria Ausiliatrice” o alla “Madonna del Rosario”¹⁹.

In passato dovette essere sicuramente uno degli altari più ricchi e belli, come ancora si evince da una foto scattata negli anni Trenta del secolo scorso nella quale si può scorgere in corrispondenza dell'altare un'interessante decorazione con cornici in stucco ed affreschi, purtroppo cancellata dai rifacimenti del decennio successivo. Ora ciò che ne rimane è il prezioso altare ligneo seicentesco «inaurato con colonne incise» e sul cui timpano si conserva ancora l'angelo a figura intera, anche se senza la corona e la palma, perse nel corso dei secoli²⁰. Più che per la qualità intrinseca degli intagli, pur se piacevoli nella loro policromia e nei leggeri tralci dorati di rosa canina, l'altare è degno di nota soprattutto per i “misteri del Rosario”, quindici piccoli dipinti su rame, dall'Annunciazione all'Incoronazione di Maria, che incorniciano la nicchia che ora accoglie una statua della Madonna, ma che un tempo ospitava un'antica tela dipinta. Nonostante la collocazione renda difficile apprezzarli come meriterebbero, se ne intuisce la notevole qualità. Probabilmente realizzati verso la fine del Cinquecento, quindi sopravvissuti all'incendio del 1609, potrebbero essere della stessa mano del pittore che dipinse la pala originaria, di cui rimane una breve descrizione nella visita pastorale del 1633 effettuata dal Vescovo di Padova Marcantonio Corner: «nell'ancona è dipinta la beata Vergine e san Domenico e la santa del suo ordine

benedetto; a sinistra e a destra varie corone del rosario»²¹. Fortunatamente, posto su un lato del presbiterio, esiste ancora un dipinto corrispondente a questa descrizione. In seguito al suo restauro avvenuto una trentina di anni fa è stato certificato, su base stilistica, essere opera di Andrea Michieli, più noto come Andrea Vicentino (Vicenza ca. 1542 - Venezia 1617)²².

Poco si sa della formazione giovanile di Andrea Vicentino se non quello che si può dedurre dalle attitudini formali palesate nella successiva produzione che evocano gli insegnamenti di Giovanni Battista Maganza il Vecchio, Giovanni Antonio Fasolo o Battista Zelotti²³. A Venezia, dal 1572, lavorò con ogni probabilità sotto la protezione ed il patrocinio prima del doge Gerolamo Priuli e del figlio di lui Ludovico e quindi dei nobili Cicogna (in particolare Antonio, fratello del doge Pasquale) che gli aprirono le porte del grande cantiere di Palazzo Ducale dopo l'incendio del 20 dicembre 1577. I lavori per la sala dello Scrutinio e del Maggior Consiglio impegnarono il Michieli per quasi due decenni, ma in cambio ottenne per sé e per la sua bottega fama e committenze dagli anni Novanta del Cinquecento in tutto il territorio della Serenissima.

La pala della parrocchiale di Fonzaso a lui attribuita gli fu con ogni probabilità commissionata da Iseppo Angeli per l'altare dei suoi avi, nell'ultimo decennio del Cinquecento. Si tratta di una rappresentazione della Madonna del Rosario strettamente attinente agli schemi compositivi caratteristici dell'ampia produzione di pale religiose del Michieli. Ecco infatti, nel registro superiore della pala, seduta su un trono di nubi, Maria col Bambino. Ai lati rispettivamente san Domenico di Guzmàn, fondatore dell'ordine dei frati predicatori o domenicani, ai quali è dovuta la diffusione della pratica del rosario, e santa Caterina da Siena, insigne domenicana e maestra dei riformatori dell'ordine dopo la metà del XIV secolo. Attorno a loro tre coppie di putti intenti rispettivamente ad esaltare la Vergine con la corona delle dodici stelle, a recare corone di rose e ad intercedere con preghiere per i devoti.

Nel registro inferiore, al centro di una corona di volti e persone, san Francesco, a cui Iseppo e suo figlio Mileriano erano da sempre devoti, attorniato dalle "sante della salute" Lucia (occhi), Apollonia (denti) ed Agata (petto), protagoniste anche di un'altra pala di cui parleremo²⁴. In primo piano, invece, stanno i protagonisti della battaglia di Lepanto: il doge Alvise Mocenigo, il re di Spagna Filippo II, papa Pio V, forse il cardinale Alvise Corner, uno dei promotori della Lega Santa e pronipote di Caterina Cornaro (cui forse va ricondotta la prima delle due regine rappresentate), tutti ad assistere alla consegna dei santi Rosari.

Si conoscono altre due versioni del medesimo soggetto ad opera del pittore vicentino: una è nel duomo di Veglia (Krk, in Croazia) ed è stata resa nota dal Gamulin che la ritiene di poco posteriore al 1590 con un probabile intervento della bottega²⁵. L'altra sulla parete a destra dell'altare maggiore nella chiesa di S. Niccolò a Treviso «esempio rutilante della prima maturità del Vicentino» è sempre databile all'ultimo decennio del Cinquecento²⁶. Nelle pale di Veglia e

Treviso i personaggi sono dipinti a figura intera, qui invece compaiono a mezzo busto. La pala di Fonzaso è inoltre caratterizzata da un insolito affollamento di personaggi, divisi rigorosamente in maschi e femmine, posti al di sotto rispettivamente di san Domenico e santa Caterina. Attorno al santo intercessore della famiglia Angeli (san Francesco) e delle sante della Salute, infatti si dispone a cerchio una folla di volti dai tratti ben definiti: è il popolo di Fonzaso che assiste alla distribuzione delle corone del Rosario in una sorta di legittimazione dell'autorità della famiglia celebrata²⁷. Ne risulta una certa pesantezza spaziale, oltre che una maggior rigidità e minor qualità ritrattistica rispetto alla pala trevigiana, probabilmente imputabile a una produzione più di bottega nella quale lavorò, fino alla sua prematura morte avvenuta nel 1615, il figlio di Andrea Michieli, Marco Antonio. E chissà se proprio a lui fosse ispirato, oppure, più facilmente, a qualche componente femminile della famiglia Angeli, quello spirito, quel volto che ci guarda ancora con mestizia, materializzandosi lentamente in una nuvola ai piedi di san Francesco²⁸.

L'altare di S. Vittore e S. Corona dei Vieceli da Fonzaso

Sul primo altare alla destra dell'altare maggiore, due piccole sculture fanno bella mostra di sé: ricoperte da uno spesso strato di biacca ottocentesco, la loro attribuzione al catalogo del Terilli è tuttavia incerta, in attesa dell'esito di un imminente restauro²⁹.

L'altare, oggi intitolato alla Madonna del Carmine, fino al 1699 risultava legato al culto dei santi Vittore e Corona. Era dotato di una pala dipinta con l'immagine dei due santi, differente da quella collocata al presente di produzione settecentesca e rappresentante invece san Michele Arcangelo, capo delle schiere celesti, intento a schiacciare e sconfiggere il demonio. L'altare che stiamo analizzando, gravemente danneggiato dall'incendio del 1581, fu demolito su imposizione del vescovo Federico Cornelio che tuttavia permise ai membri della famiglia dei Vieceli da Fonzaso di servirsi temporaneamente dell'altare sconsacrato di S. Andrea fino a quando non fosse stato possibile trasferirlo nella cappella dove è tutt'ora³⁰. L'altare dei Vieceli venne così definitivamente spostato «in angulo a cornu evangelii» nel 1594, dove fino allora era conservato il Ss. Sacramento, mentre l'altare di S. Andrea venne riconsacrato e concesso alla famiglia Dal Corno³¹. Probabilmente l'antica «icona sanctorum Victoris et Coronae» che adornava l'altare bruciò nell'incendio del 1609, poiché nelle visite successive non se ne fece più menzione alcuna. Nel 1633 il vescovo Marcantonio Corner descriveva l'altare come «altare ligneo inciso e inaurato, alle cui necessità si occupa la famiglia dei Vieceli» e probabilmente alla realizzazione del suo bel paliotto in marmo si riferisce il pagamento (£ 404 e s. 8) effettuato nel 1634 da Donà Vieceli, per sé e per i fratelli, per conto di un lavoro di «taglio, incisione e restituzione» eseguito da un certo Maestro Batta De Bianchi, tagliapietra comasco. Il tema del «riposo durante la fuga in Egitto»,

riportato sul paliotto marmoreo, è strettamente legato all'erezione il 5 luglio 1641 della confraternita del Carmine che si poggiava all'altare stesso, poiché proprio sul monte Carmelo, celebrato più volte nella Bibbia per la sua bellezza, la tradizione vuole che la Sacra Famiglia abbia sostato durante la fuga in Egitto. La doppia intitolazione dell'altare compare nella visita pastorale del 1647 che lo ricorda «con il suo altare portatile inserito nella mensa, provvisto di tabelle *pro secretis* e con cornici dorate»; solo nel 1699 il titolo della Beata Vergine del Carmelo, o del Carmine, sostituì definitivamente la dedicazione ai due santi patroni feltrini³².

Alla base dell'altare dei Vieceli, fino alla fine degli anni Settanta del Novecento, era ancora visibile una lastra tombale che sembra riportasse l'iscrizione sepolcrale di un certo Pietro Viecelli, voluta per sé ed i suoi eredi nell'anno 1650³³. Dal *Libro dei morti* della parrocchia di Fonzaso in effetti risulta che il 29 novembre 1650 venne data l'estrema unzione ad un certo *dominus* Pietro Vieceli, figlio del maestro Bastian Viecel, «d'anni 54 incirca, il cui cadavere il dì 30 fu sepolto nella chiesa parrocchiale». Da vari atti presenti nei registri del notaio Simone Zeno emerge come Pietro appartenesse ad un ramo di spicco dei Vieceli di Fonzaso. Suo nonno Giovanni Donato fu tra i forti sostenitori della ricostruzione dell'altare di S. Vittore e S. Corona dopo il primo incendio del 1580 mentre il figlio Sebastiano ed il nipote Pietro, con l'erezione del sepolcro di famiglia, aiutarono la ricostruzione della chiesa dopo il secondo incendio del 1610. Maddalena Vieceli, figlia di Sebastiano, o Bastian, Vieceli, aveva sposato un certo Martin Bilesimo, che, morto nel 1626, lasciò erede universale il suo unico figlio Giovanni Maria e come istitutore volle il suocero Sebastiano. Giovanni Maria Bilesimo morì poco più che quarantenne, ma apprese dal nonno materno Sebastiano Vieceli il «negozio di legnami» cui in seguito si applicarono con grande successo i suoi figli, in particolare l'omonimo Giovanni Maria, che tra i secoli XVII e XVIII rappresentò «la ripresa di potere nell'ambiente del legname di Fonzaso da parte di una famiglia locale» ed ottenne il titolo di feltrino nobiltà³⁴.

Sebastiano Vieceli ebbe tre figli maschi: Donà, Giovanni Battista e Pietro i quali, nel 1631, alla morte del padre, risultavano vivere in comunione tra loro nella stessa casa. Donà morì poco dopo, così i due fratelli si divisero i «beni stabili, mobili e mercanzie»: le *casarie e merzerie* di Fonzaso e dintorni a Pietro, mentre i beni di Padova al fratello Giovanni Battista poiché là viveva ed aveva ereditato «fino al presente» dal padre Sebastiano «il negozio di legnami»³⁵. I Vieceli di Fonzaso come gli Angeli, anche se con volumi considerevolmente inferiori, furono tra quelle famiglie locali che durante la prima metà del Seicento riuscirono ad arricchirsi con il commercio del legname. Tuttavia, con la morte nel 1650 di Pietro Vieceli, anche il loro negozio repentinamente scomparve, rivelando come in realtà la loro mercatura non fosse del tutto autonoma, ma brillasse di luce riflessa degli altri grandi mercanti veneziani.

Nel 1651, infatti, l'anziano Antonio Maccarini pensò bene, al fine di «annulla-

re qualsiasi partita di libri e altre pretese, imponendo perpetuo silenzio», di «ri-compensare gli eredi del quondam dominus Pietro Viecei per la servitù da lui fatta e per esser andato per sedici anni alle seghe e per aver seguito gli interessi di esso signor Maccarino, viaggi fatti a Feltre ed altre servitù». Tuttavia, prima che dei Maccarini, Sebastiano Viecei e i figli Giovanni Battista e Pietro risultavano agenti e procuratori “ufficiali” per i dispacci in Padova e Feltre di un’altra importante dinastia di mercanti di legname, originari dalla Val di Fassa, ma con base strategica a Fonzaso dalla metà del Cinquecento, che si ritirarono in Primiero nei primi anni del Seicento in seguito all’insediarsi in città dei nuovi mercanti veneziani: i Someda di Chiaromonte. Incarichi furono in seguito affidati ai Viecei anche da Andrea Petricelli e Mileriano Angeli, il quale elesse Giovanni Battista Viecei, mercante di legname in Padova, curatore degli eredi di Giovanni Battista Angeli per quanto riguardava i loro beni padovani oltre ad incaricarlo di comparire a loro nome davanti al vescovo di Padova per richiedere «l’investitura delli feudi decimali et altri di Fonzaso et Arten»³⁶. I Viecei, operando spalla a spalla con le più importanti famiglie di mercanti di legname, locali e forestiere, attive a Fonzaso, oltre a seguire le loro sorti in termini di andamento finanziario, mutuarono da esse l’abitudine, lo stile devozionale e la “politica di immagine” di investire proventi delle proprie attività nella fondazione e nel giuspatronato di altari o cappelle nella chiesa pievenale, quasi si trattasse di una strategia di differenziazione sociale, una promozione cetuale.

Simone Zen, notaio dei mercanti di legname, e l’altare dell’Annunciazione

L’altare dell’Annunciazione, nella pieve di S. Maria a Fonzaso, non era legato ad una famiglia di mercanti in particolare, quanto invece ad un notaio che con i mercanti di legname aveva parecchio a che fare: Simone Zen.

Nel suo testamento del 1653 Simone, cittadino di Feltre, ma residente e operativo a Fonzaso, ordinò che «non essendo dorata e perfettata la pala dell’altare della Nunciata e delle sante Appollonia, Lucia et Agata, debba nel termine di anni due dopo la mia morte il mio figlio ed erede far perfettar e dorar una pala ad honor et gloria della Vergine Maria»³⁷. La pala, ora collocata nel presbiterio, porta un’attribuzione al lucchese Pietro Ricchi o Righi (1606-1675)³⁸. Pittore «ardente, pronto e presto», secondo la descrizione di Marco Boschini nella *Carta del navegar pitoresco*, si formò a Firenze, quindi a Bologna, presso Guido Reni, per poi lavorare in Francia e quindi a Milano, a Brescia e nel Trentino. Dal 1650 Pietro Ricchi lavorò a Venezia e morì a Udine, o a Padova, nel 1675.

Una raffinata Annunciazione caratterizza la parte superiore della tela fonzassina dove l’arcangelo Gabriele sorprende la Vergine planando su un turbine barocco di nubi. L’ordine gerarchico inferiore, diviso da un elegante fregio e da uno stemma, allinea le sante della salute elencate nel testamento con gli attributi del

loro martirio: sant'Apollonia con la tenaglia e il dente, santa Lucia con il vassoio dei suoi occhi, sant'Agata con i seni tagliati. L'ultima a destra è una santa senza attributi specifici se non quello della palma del martirio, ma una didascalia ci corre in aiuto identificandola con santa Libera.

La scelta di discorrere su questa pala nella seconda parte del saggio sulla pieve di Fonzaso anziché sulla prima, come sarebbe stato più coerente da un punto di vista della collocazione originaria degli altari, è stato dettato soprattutto da motivi di "ricerca", in quanto, come giustamente veniva segnalato dalla storica dell'arte Tiziana Conte, ai lati dello stemma presente nella pala sono visibili le lettere *A. P.* che nulla sembrano avere a che fare con il notaio Simone Zen. Lo stemma stesso ha poche similitudini con quello della casata Zen, nonostante le visite pastorali lungo tutto il XVII secolo testimonino invece come proprio da quella famiglia l'altare fosse mantenuto. Esso infatti è caratterizzato da un ovale coronato bandato di rosso, nel 1° d'azzurro al giglio d'argento sormontato da una croce, nel 2° d'argento pieno, mentre lo stemma Zen dà un ovale con tre monti sormontati da una palma e da una stella a sei punte. Tuttavia, nella visita del 1724, il cardinale Giovanni Francesco Barbarigo riporta che «l'altare di S. Lucia, che si dice sia della famiglia Zeno, viene curato a spese dei signori Purini, cittadini veneti...»³⁹.

Chi erano questi Purini? Importante aiuto nella loro identificazione sono i volumi dei cittadini veneziani raccolti da Giuseppe Tassini nel 1888 dove vengono ricordati come «da Feltre ove erano nobili nel 1665»⁴⁰. Anche se la loro iscrizione nell'indice dei nobili feltrini sembra introvabile (d'altronde il Tassini stesso dichiarava di non aver fatto un lavoro perfetto) rimane di grande utilità un piccolo abbozzo di albero genealogico disegnato a sommi capi dall'autore e che costituisce un fondamentale punto di partenza per ricercare il loro stemma familiare e la sua eventuale corrispondenza con quello presente nella pala oggetto d'indagine. La ricerca tra gli elenchi dei notai veneziani di Agostino e Andrea Purini, figlio e nipote di Lucio, non ha dato esiti positivi, come non è stato possibile ritrovare la sepoltura dell'avvocato Andrea in S. Maurizio a Venezia, essendo stata la chiesa demolita e ricostruita nel 1806. Nell'Archivio di Stato di Padova è però conservato il registro di un notaio Giacomo Purini, *civis feltrensis*, ma abitante a Padova in contrada di S. Francesco Grande, figlio di Lucio e fratello del reverendo Domenico Purini. Nei suoi atti notarili, datati dal 1648 al 1688, compaiono diverse procure per conto di mercanti e altre personalità fonzasine, ma ciò che più interessa in questa sede è il piccolo stemma da lui disegnato a margine dei suoi atti e costituito da un giglio in losanga sormontato da una croce, simile allo stemma raffigurato nella tela di Fonzaso. Nella stessa busta, in un foglio sciolto, Giacomo Purini viene indicato come zio di Andrea e fratello di Agostino, confermando quindi la corrispondenza con la genealogia tracciata dal Tassini⁴¹.

A questo punto è gioco forza da individuare quale componente della fami-

glia Purini fosse maggiormente legato alla pala dell'Annunciazione. Essendo il testamento di Simone Zen datato 1653, mentre la visita pastorale che nominava i Purini come manutentori dello stesso del 1724, il più probabile da un punto di vista anagrafico poteva essere proprio Andrea le cui iniziali, *A. P.*, corrisponderebbero a quelle visibili nel quadro. Andrea, nipote del notaio Giacomo Purini e del reverendo Domenico, era figlio di Agostino «coadiutor» nella cancelleria pretoria di Belluno nel 1631, ma dal 1640 abitante a Fonzaso dove sposò Margherita Fabris e possedeva una bella casa domenicale⁴². Margherita visse sempre a Fonzaso, mentre suo figlio Andrea preferì lavorare come «causidico (sorta di avvocato) nell'inclita città di Venezia» e qui sposò in secondo matrimonio la nobile veneziana Lucia Alghisi, che gli portò in dote ben 4.000 ducati⁴³.

A Venezia morì nel 1728, ma qualche anno prima dettò il suo testamento⁴⁴. Questo Andrea Purini, ultraottantenne, devotissimo a santa Maria Beata Vergine e all'Assunzione, ricorda ai suoi figli Giacomo e Gian Giacomo, eredi dei terreni e della casa domenicale di Fonzaso, di «continuar la devozione all'altare della S. Annunziata e di S. Lucia in detta villa di Fonzaso per la loro protezione e prometter sii continuata ogni anno la celebrazione delle messe...». Ma non solo, egli ordina, sempre ai suoi figlioli, di far costruire un capitello sul cantone del broletto della loro casa di Fonzaso e di porvi la statua di sant'Antonio Abate che teneva in casa, illuminandolo in perpetuo «in rendimento di grazie per averlo preservato dal foco già noto». Andrea Purini non era riuscito a edificare quel capitello, nonostante fossero passati molti anni dall'incendio, in quanto impossibilitato a raggiungere «quelle parti per la gravezza della sua età».

Qualche tempo fa, passeggiando per Fonzaso, giunto nella piazzetta Luigi Norcen, mi sono imbattuto in un capitello scrostato, posto sull'angolo di un muro antico. All'interno della nicchia è presente una statua di un santo abate con ai piedi quello che sembra essere un maialino scuro e sotto una piccola lastra di pietra con la seguente iscrizione: GRATIARUM ACTIO / PRO MIRA A MEMORANDO / TOTIUS FERE FONZASII / INCENDIO EREPTIONE / SUB DIE X FEBRUARII MDCCII. Come stemma è presente un ovale bandato e coronato, con ai lati, appunto, le lettere *A. P.*: Andrea Purini.

Conclusione

La ricostruzione della pieve di S. Maria seguita all'incendio del 1609 testimonia e conferma, così, l'enorme importanza che per Fonzaso ebbero i mercanti di legname: delle otto cappelle laterali, ben quattro possono essere direttamente collegate nella loro costruzione a famiglie di mercanti di legname, mentre le rimanenti a personaggi ad esse collegati in qualità di agenti, notai, procuratori. Tele di pittori formati a Venezia o Padova istruivano gli abitanti di Fonzaso con nuovi linguaggi, nuovi modelli, nuove forme, nuove gerarchie «legittimate». I santi eponimi delle loro fraterne, benedetti dalle più alte sfere celesti, si circondava-

no di uomini e donne del popolo, proponendosi come loro nuove guide. Ancora oggi possiamo cogliere tutto questo, grazie all'eccezionale presenza di quasi tutte le opere nel loro contesto originario, e di riconnetterle ai documenti d'archivio.

Queste testimonianze, in conclusione, a torto spesso liquidate come “minori”, riconquistano in tal modo la dignità di documenti illuminanti un'epoca (al di là della dicotomia centro/periferia) in cui Fonzaso, per un certo periodo, fu per davvero una quasi città.

NOTE

- 1 Susin, *Visitationes*, p. 199.
- 2 Quello stesso anno un cugino di Iseppo, Bortolo Maccarini, sfugge alla peste veneziana trasferendo tutta la sua famiglia a Feltre (G. Corazzol, *Cineografo di banditi su sfondo di monti. Feltre 1634-1642*), Feltre 1997, p. 211.
- 3 ASB, *Notarile*, reg. 4291, cc. 50r-51v; reg. 6649, cc. 150v-152v.
- 4 *Ibid.*, reg. 6649, cc. 157r-158v.
- 5 *Ibid.*, reg. 4291, cc. 50r-51v; reg. 6649, cc. 150v-152v.
- 6 Susin, *Visitationes*, p. 217.
- 7 *Ibid.*, p. 308.
- 8 Florida Petricelli dettò il suo testamento a Fonzaso «in una camera in solaro che guarda sopra la strada nella casa del suo consorte Antonio e del commorato nipote Francesco». (ASB, *Notarile*, reg. 7879, cc. 270r-272v). Marchioro morì a Venezia nel 1645, un mese dopo essersi sposato con Caterina Trusardo (<http://lettere2.unive.it/manoscritti/tassini>).
- 9 ASB, *Notarile*, reg. 7880, cc. 14r-16v.
- 10 Susin, *Visitationes*, p. 199.
- 11 S. Claut, *Francesco Terilli*, Feltre 1988; T. Conte, *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese*, Belluno 2008, p. 97.
- 12 A. Bond, *Francesco Terilli*, Tesi di laurea, Università degli studi di Trieste, Corso di laurea in Storia dell'arte moderna, rel. Giuseppe Pavanello, A.A. 2008-2009; Ead., *Francesco Terilli: alcune sculture e documenti inediti*, «Rivista Feltrina», 23 (2009), pp. 53-60.
- 13 Epitaffio nel monumento funebre di Martino Maccarini, 1516, presso la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia.
- 14 G. Corazzol, *Cineografo*, p. 207.
- 15 ASB, *Notarile*, reg. 7880, cc. 14r.
- 16 *Ibid.*, reg. 7875, cc. 194r, 202r, 313v.
- 17 *Ibid.*, reg. 7879, cc. 236r-239v (03.11.1650, la data è quella della pubblicazione testamentaria).
- 18 Susin, *Visitationes*, pp. 155-249.
- 19 Il culto del Rosario si diffuse nella Repubblica veneta dopo la vittoria nella battaglia di Lepanto il 7 ottobre 1571, giorno di preghiera per i confratelli del Rosario. Per tale ragione spesso nella pittura veneta Maria, Venezia e santa Giustina tendono nelle rappresentazioni a fondersi in un'unica immagine (G. Tagliaferro, *La personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, in «Venezia Cinquecento», 30 (2005), p. 1).

- 20 Susin, *Visitationes*, p. 199.
- 21 Corazzol, *Cineografo*, p. 43.
- 22 S. Claut, *Per Andrea Vicentino*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», 261 (1987), pp. 155-157.
- 23 G. Tagliaferro, *Michieli Andrea*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 74, Roma 2010, *ad vocem*.
- 24 ASB, *Notarile*, reg. 7879, c. 236r. L'altare del Sacro Cuore un tempo era mantenuto dalla famiglia di notai Zen che commissionarono verso la metà del Seicento al lucchese Pietro Ricchi una «palla della Nunciata e della sant'Apollonia, Lucia e Agata» (ASB, *Notarile*, reg. 7880, cc. 115v-116v).
- 25 Claut, *Per Andrea Vicentino*, pp. 155-157.
- 26 *Ibid.*
- 27 Un meccanismo comunicativo simile lo ritroviamo anche nelle pale Gaio e Maccarini, sempre legate al mondo dei mercanti di legname, conservate nella parrocchiale di Mel.
- 28 Data la sua posizione nel lato destro della pala, quello delle donne, potrebbe trattarsi della prima moglie di Iseppo, il quale si risposò con una certa «donna Chiara» nel 1598. Iseppo risulta «quondam» già nel 1618.
- 29 Claut, *Francesco Terilli*; Bond, *Francesco Terilli*; Conte, *Tesori d'arte*, p. 97.
- 30 La richiesta venne avanzata dalle famiglie di Giovanni Donato q. Andrea, Pietro q. Giovanni Vittore, Bernardino di Nicola Vieceli e loro eredi che lasciarono al detto altare capitali per £ 2.700 (Susin, *Visitationes*, p. 119).
- 31 *Ibid.*, p. 147.
- 32 *Ibid.*, p. 199; ASB, *Notarile*, reg. 7875, c. 155r; Susin, *Visitationes*, p. 217.
- 33 G. e L. Vieceli, *Storia e leggende di Fonzaso*, Feltre 2009, p. 100. Gli autori di questo volume, Luigi e Giuseppe Vieceli, leggevano l'iscrizione: O.D.L. / PETRU VIECELLI / IN HOC TUMULUM / ADEPTUS FUIT / SIBI ET SUI HAE / P.C. / ANNO D.NI CD DCL KAL XMB. Appare un po' strana una dedica a scadenza temporale così imprecisa. Molto più probabilmente si deve trattare di un errore di lettura del carattere onciale maiuscolo "M" facilmente confondibile con "CD", quindi è da leggersi 1650 e non «dal 400 al 600».
- 34 B. Zasio, *Taglie, bore doppie, trequarti*, Seren del Grappa 2000, p. 52.
- 35 ASB, *Notarile*, reg. 7878, c. 197v.
- 36 *Ibid.*, reg. 7879, c. 218r. Sulla presenza dei Someda a Fonzaso (20/09/1558) cfr. ASB, *Notarile*, reg. 6638, c. 151v; Pietro e Giovanni Battista risultano procuratori di Pellegrino e Giovanni Battista Someda almeno dal 1617 (*ibid.*, reg. 7876, c. 45v). Per i beni feltrini vennero invece nominati Francesco Canton e Vittore Graffino, mentre per i beni veneziani un certo «domino Bernardo»; cfr. *ibid.*, reg. 7875, cc. 194r, 313v.
- 37 *Ibid.*, reg. 7880, 115v-116v.
- 38 S. Claut, citato in Corazzol, *Cineografo*, p. 42; T. Conte, *Tesori d'arte*, p. 98.
- 39 Susin, *Visitationes*, p. 389.
- 40 Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. P. D. c 4/4 - p. 121 (on line: <http://lettere2.unive.it/manoscritti/tassini/>)
- 41 ASB, *Notarile*, reg. 1217, c. 31v.
- 42 *Ibid.*, reg. 7874, c. 144r.
- 43 *Ibid.*, reg. 7888, c. 37v.
- 44 ASV, *Notarile, Testamenti*, reg. 1009, n. 35.

TEATRO SOCIALE

IN

FELTRE

NELL'OCCASIONE DELLA SANTA FIERA DI SETTEMBRE E DELLA SOLENNE INAUGURAZIONE DEI MONUMENTI

VITTORINO E CASTALDI

SI RAPPRESENTERANNO DUE OPERE SERIE

PRIMA

SECONDA

TRAVIATA



POLIUTO

In tre Atti - del Maestro Cav. GIUSEPPE VERDI.
Spartito e Libretto di signori TITO RUFFINI.

In tre Atti - del Maestro Cav. GAETANO DONIZETTI.
Spartito e Libretto di signori FRANCESCO LUGA.

ARTISTI DI CANTO

Prima Donna assoluta

SOFIA DE MONTELIO

Primo Tenore assoluto

MICHELE URIO

Primo Uomo profondo

NINO REBOTARO

Primo Baritone assoluto

AUGUSTO PERBONI

Tenore Complementario

ANTONIO BAGGIOLI

Completamento

MARIA LUCCHETTI

Baritone Complementario

GIUSEPPE SEGATO

Seconda Donna

CARLOTTA POLASTRI

Baritone Complementario

BIANCHINI - ACERBI

Seconda Donna Complementaria

BELLINI ANDREA

Baritone Complementario

BELLINI A.

Baritone Complementario

ACERBI DOMENICO

Baritone Complementario

N. VESTIBEL

ORCHESTRA

Direttore e Primo Violino PIETRO BIANCHINI

Primo Violino alla Spalla
Primo Violino dei Secondi
Primo Viola

Violoncelli

Primo Contrabbasso
Clarinetti e Cori: Inglesi
Primo Flauto ad Ovario

Rossini Angelini
Rinaldi Buzzi
Giuseppe Praloran
Pisicchio Inzaglio
Antonio Masella
Luigi Guerci
Napoleone Grassi
Giovanni Marbottoli

Primo Clarinetto
Fagotto
Primo Tromba
Primo Corni
Tromboni
Bombardieri
Trompetti
Organo

Giuseppe Valier
Luigi Miller
Enrico Cagnoni
Francesco Cristofoli
Bottini Luigi
Lorenzo Coratti
De Marchi Luigi
Luigi Cristofoli

Con altri Professori Cittadini e Forestieri

A. Vicedirettore	Secondo Violino	Violoncelli	Violoncelli di Seconda	Violoncelli di Terza
LEON CAPUZZO	R. S.	Luigi Miller, Giovanni Buzzi	R. S.	SONETTI GIORDANO

Il Vignetto d'ingresso per Matera e Palchi L. 1. — Per il Loggione Cent. 60. I Fanciulli pagheranno metà importo.
Il prezzo di ogni scranza (chiesa e fusto) a Cent. 75.
La Presidenza si riserva per le feste un prezzo maggiore, tanto per Vignetto d'ingresso, quanto per scranza, nei giorni 189, 191, 192 e 193 Settembre.

ABBONAMENTO

Per tutta la stagione
esclusa una recita di Beneficenza
per Matera e Palchi It. Lir. 10. —
per Loggione 5. —
per Scranza chiesa 7. —

CON APPOSITO AVVISO VERRA' INDICATA LA SERA DELLA PRIMA RECITA

Feltre, dal Comitato del Teatro il 21 Agosto 1894.

LA PRESIDENZA

«Oibò, Signor Maestro, qui non spira buon vento per voi». Note sul maestro Pietro Bianchini

Gianni Poloniato

Nel contributo di Lina Ceccato, *Feltre ne «Le Monde Illustré»* (1868), apparso nello scorso numero di questa rivista¹, si accenna alla presenza di un direttore d'orchestra nell'illustrazione dell'evento inaugurale dei monumenti a Panfilo Castaldi e Vittorino da Feltre, avvenuto il 24 settembre 1868 in Piazza Maggiore. In effetti, per quanto minuscola, la sagoma del maestro emerge dal contesto grazie ad un abile chiaroscuro del disegnatore, che lo tratteggia quasi in *silhouette*.

Il personaggio raffigurato è Pietro Bianchini, maestro e direttore della scuola musicale e della banda cittadina, a quel tempo fresco di nomina da parte dell'appena ricostituita Società Filarmonica S. Cecilia. Le cronache dell'epoca, e in primo luogo gli articoli del settimanale feltrino «Panfilo Castaldi», mettono sovente in risalto le vicende legate ai protagonisti dell'attività musicale cittadina, e specialmente si soffermano su chi, come il Bianchini, per ruolo o per fama, attirava su di sé l'attenzione dell'opinione pubblica.

Alcune brevi note biografiche²: nato a Venezia il 18 ottobre 1828, Pietro Bianchini a undici anni inizia a studiare il violino e, dopo soli tre anni, è ammesso come allievo nell'orchestra del Teatro La Fenice divenendo, di lì a poco, violino di spalla. Il giovane si dà quindi alla composizione e il direttore del teatro, il maestro Gaetano Mares, che giudica i suoi terzetti e quartetti degni di considerazione, farà eseguire all'orchestra una sua sinfonia. Bella soddisfazione per un ragazzo di sedici anni!

Tra le composizioni di Bianchini, pare abbia riscosso vasti consensi la *Messa da requiem* a tre voci con grande orchestra, eseguita a Venezia il 22 novembre

Rappresentazione della Traviata di Verdi e del Poliuto di Donizetti presso il Teatro di Feltre, in occasione dell'inaugurazione dei monumenti in Piazza Maggiore (1868).

1854. Dal 1855 al 1857 il musicista dimora nell'isola di San Lazzaro, sede dei padri armeni, dove si dedica a riordinare ed armonizzare il loro antico canto liturgico. Il suo lavoro, *Les chants liturgiques de l'église arménienne traduits en notes musicales européennes*, verrà dato alle stampe nel 1877³.

Sempre sul finire degli anni Cinquanta, Bianchini scrive due *Messe da gloria* a 3 e 4 voci con grande orchestra, due marce funebri e due sinfonie per la cappella di S. Marco, composizioni giudicate rimarchevoli dalla Gazzetta ufficiale di Venezia del 27 giugno 1863. Successivamente, compone *Dodici preludi pastorali* per violino e pianoforte (1865-1866), l'inno *Alla mia patria*, eseguito nell'ottobre 1866 in occasione delle celebrazioni per l'annessione di Venezia all'Italia, un *Trio per violino, violoncello e pianoforte*, una *Sinfonia d'addio*, eseguita dall'orchestra della Fenice nel 1868.

È questo il momento in cui la Società Filarmonica S. Cecilia di Feltre, evidentemente attenta ed esigente, chiama proprio il maestro Bianchini a ricoprire il ruolo di maestro e direttore della scuola musicale e della banda cittadina. La nomina è datata 11 maggio 1868⁴.

A Feltre, nell'Ottocento e nella prima metà del Novecento, a promuovere lo studio e la pratica musicale sono principalmente appassionati e cultori, costituiti appunto in società, a cui progressivamente si unirà anche l'Amministrazione comunale, che ne riconoscerà il valore e l'utilità, sia per la possibilità di disporre di prestazioni musicali di rappresentanza, sia in termini squisitamente culturali e formativi⁵.

Per la rinascita musicale di Feltre, fondamentale sarà quindi il ruolo di questi sodalizi che permetteranno alla gioventù, già a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, di gettarsi volenterosamente nella musica.

Il fenomeno sarà ulteriormente alimentato dal fermento culturale post unitario, come dimostrano l'entusiasmo e la sollecitudine con cui si dà vita all'attività formativa musicale. Dopo una sola settimana dalla nomina di Bianchini, la Società pubblica l'avviso di apertura delle iscrizioni alla scuola di musica.

Il bisogno da tanto tempo sentito di questa patria istituzione, ed i vantaggi ed il lustro che da essa si ripromette la nostra città, ci fanno sperare che numeroso sarà il concorso degli allievi che verranno ad iscriversi, i quali infiammati dal santo amore dell'unione e della concordia, uniformandosi fedelmente a quelle regole disciplinari che sono il fondamento di qualsiasi duratura Società, potranno ricompensare i sacrifici a cui i cittadini si sobbarcano, e ridonare alla nostra Patria quel decoro e quella vita, che perdette sotto lo straniero dispotismo⁶.

Per Bianchini il 1868 sarà un anno decisamente impegnativo, non solo per l'avvio della scuola, ma anche e soprattutto per i numerosi impegni musicali che l'anno "panfiliano" richiederà. Ecco le sue parole:

Ma alla metà di agosto, quando il corso delle lezioni era nel suo pieno vigore, successe un glorioso avvenimento che lo interruppe; quando la città unanimemente decretava solenni feste alle due glorie italiane Vittorino de' Rambaldoni e Panfilo Castaldi. Fu allora che mi si commise per questa fausta occasione due inni da eseguire nella Piazza Maggiore. Li potevano eseguire i miei allievi che erano sui principii delle teorie musicali, e balbuzienti nel solfeggio? ... Ne volli tentare la riuscita; audace ne fu il pensiero, e tanto feci, che potei ottenere finalmente il desiato intento e mantenere la mia promessa. Che se gl'inni tolsero agli allievi il corso regolare delle lezioni da me prefisse, non è però a dubitare che il loro studio e l'esecuzione di questi abbia portato non lieve vantaggio tanto nello sviluppare il proprio armonioso ingegno, quanto a superare quello che si dice timor panico coll'abituarsi a cantare o suonare dinanzi al pubblico, cosa dall'arte considerata molto giovevole e importante. Dunque anche questo fu tempo bene impiegato⁷.

Oltre all'evento *clou* rappresentato dall'inaugurazione dei monumenti in Piazza Maggiore, l'occasione è propizia per riprendere l'attività teatrale. Il 5 settembre 1868, a dieci anni dall'ultima rappresentazione operistica, si mettono in scena due opere nella stessa serata: *Traviata* di Verdi e *Poliuto* di Donizetti; sul podio il maestro Bianchini che, prontamente, riceve gli elogi del «Panfilo Castaldi».

Sarebbe poi vano encomiare l'orchestra; basti infatti sapere che non solo è composta di valenti professori, ma è diretta dall'egregio maestro Pietro Bianchini, nome conosciuto nell'arte musicale, autore di pregevolissima musica di chiesa, di concerto, da sala, e singolarmente dei *Preludi Pastorali*, notevoli, dice la *Gazzetta Musicale*, pel colore giusto, per la fattura, per l'ispirazione e sopra tutto per lo stile⁸.

Il 24 settembre, il grande corteo che apre le celebrazioni per l'inaugurazione delle statue vede sfilare cinque formazioni bandistiche: Belluno, Arsié, Fonzaso, Quero e Santa Giustina, mentre la giovane banda feltrina, gli orchestrali e i cori si esibiscono in una piazza imbandierata come non mai.

Ad intervalli le musiche bande suonavano con applauso, e i cori, diretti dal distinto Acerbi e accompagnati dalla eletta Orchestra del Teatro Sociale, cantarono l'Inno a Vittorino de' Rambaldoni di Nicolò Tommaseo, e l'Inno a Panfilo Castaldi del comm. I. Bernardi, musicati egregiamente dal non mai abbastanza encomiato maestro P. Bianchini.

Nel dettagliato resoconto dell'avvenimento non mancano i ringraziamenti alle bande ospiti e un augurio a quella di Feltre.

Della nostra [*banda*] diciamo soltanto che lo spirito del nostro Bianchini si è trasfuso in lei, e si solleva a gran passi a quel grado di altezza, alla quale tanto Maestro saprà bene condurla e colla scienza che lo distingue, e colla diligente

discrezione nel sapersi ottemperare alle varie esigenze de' suoi alunni, per meglio condurli allo scopo desiderato⁹.

Le fatiche del Bianchini nell'anno "panfiliano" si concludono il 29 settembre, con la direzione del *Trovatore* in Teatro.

I meriti del maestro sono rimarcati in un articolo del 31 agosto 1869, da cui si evincono anche le vicissitudini che avevano condizionato gli inizi della Società Filarmonica e l'attività formativa svolta dal predecessore di Bianchini, Gaetano Dalla Baratta¹⁰.

PROGRESSO MUSICALE. - È già da tempo che Feltre bramava di avere un'orchestra sua propria. Undici anni fa il bravo Maestro Dalla Baratta cominciava a far degli allievi non pochi, ma il '59 disertò la Compagnia Musicale, avendo chiamati i giovani patriotici a battere lo straniero. Ora l'esimio Bianchini, fornito di tutte le doti che formano un vero istruttore, ottenne in un anno e mezzo i più bei risultati dalla Compagnia, accresciuta dai giovani già provetti. La sera del 26 spirante producendo i suoi allievi in questo Teatro Sociale, fece sentire al pubblico alcuni pezzi di musica, piuttosto difficili, l'esecuzione dei quali meritò davvero replicati applausi da tutti gli astanti.

Senza esagerare, superarono l'aspettazione per l'esattezza ed espressione, con che eseguirono il compito loro. Bravi giovanetti, proseguite con ardore nel coltivare un'arte che nobilita l'uomo, indelizia gli spiriti, gli animi affratella. Non vengano basse invidie a seminare la discordia, ma gareggiate di bella emulazione per rendervi più valenti, ed accrescere il decoro della patria. Sappiate che soltanto lo studio, la perseveranza e la docilità vi guideranno alla meta desiderata. E Voi, Maestro Bianchini, per valore sì distinto, di rara intelligenza e di assiduità mirabile, continuate nell'utile insegnamento, ed oltre l'affetto e la stima, vi procaccerete la riconoscenza di tutti i buoni, a' quali vi rendete sempre più caro pel vostro morale e civile di portamento¹¹.

Nel corso del 1869, il maestro e la sua banda partecipano alle cerimonie e alle manifestazioni importanti in città. Tra queste si possono ricordare, tra il 10 e il 12 di settembre, la seconda edizione del Tiro Provinciale, manifestazione di notevole richiamo destinata sia al diletto sportivo, sia a rimpinguare le fila della Guardia Nazionale¹² e, il 21 novembre, il solenne *Te Deum* in Cattedrale, «in rendimento di grazie per la guarigione del re e per la nascita del figlio Vittorio Emanuele»¹³.

Cita ancora il «Panfilo Castaldi» nel riassumere la vita di Feltre nel 1869: «La giovane banda cittadina, sotto la guida del distinto Maestro Pietro Bianchini, progredì molto, e nelle circostanza in cui si produsse mostrò di profittare dei sacrifici che costa alla città»¹⁴.

A partire dal mese di maggio 1870 la banda inizia ad offrire alla cittadinanza una serie di concerti pomeridiani, i cui programmi prevedono musiche di Verdi, Donizetti, Meyerbeer, Flotow, Strauss e dello stesso Bianchini, ottenendo l'apprezzamento del pubblico e i lusinghieri commenti della stampa locale. I suoni della banda non possono poi mancare in occasione di eventi importanti quali la

Festa dello Statuto, il 5 giugno¹⁵, e, soprattutto, l'11 settembre, quando la Marcia reale e l'Inno di Garibaldi risuoneranno per le vie di Feltre alla notizia dell'entrata a Roma delle truppe del re; i patrioti invadono i campanili delle chiese, il Municipio invita i cittadini ad illuminare le abitazioni «ornandole col nazionale vessillo e dispone che la Banda cittadina si presti a rendere più brillante la dimostrazione». Le note di Verdi, icona musicale del Risorgimento, risuonano nei teatri italiani e Feltre non è da meno: a settembre Bianchini dirige *I Masnadieri* e *I due Foscari*.

A questo punto, le notizie sul Bianchini subiscono un'interruzione. Il «Panfilo Castaldi» del 5 febbraio 1871, senza particolare enfasi, comunica che il maestro si è trasferito a Conegliano dove gli è stata affidata la Scuola Musicale¹⁶. Bisogna attendere il successivo 10 settembre per trovare un articolo che, con riferimento a non meglio precisate lamentele su «elementi di disturbo» interni alla Società Filarmonica, scarica sul Bianchini, assente da Feltre da ormai sette mesi, l'origine di ogni male.

BANDA CITTADINA. - Ogni qualvolta dobbiamo parlare della nostra Musica cittadina vorremmo non poter dir ben quanto che basti, ma disgraziatamente non ci è dato avere questa contentezza, poiché di quanto in quanto, sebbene a malincuore, saremmo costretti a segnalare qualche disordine. - Quantunque all'eletta schiera facciano parte giovani distinti e per intelligenza, e per civiltà, provetti nell'arte musicale, che con amore soddisfano i doveri che si sono imposti, non ostante, siccome non è difficile che cresca il loglio accanto a rigogliosa messe, si trovano con questi mescolati individui, che fortunatamente sono pochi e conosciuti a tutti, i quali a meschinissima capacità associano un'insensata protervia, ed a vile interesse pospongono il loro amor proprio, se pure ne possego un briciolo. Costoro, ritenendosi indispensabili, non lasciano sfuggire occasione alcuna, dalla quale possano trar argomento per diffondere dissidi e gelosie, creando in tal modo imbarazzi al progredire d'una istituzione che tanto onorerebbe il paese. - L'origine di questi mal noi la troviamo nella troppo malconsigliata accondiscendenza dell'antecedente Maestro Sig. Bianchini, nel soddisfare le costoro esigenze, anche le più esagerate. Ma dovrebb'esser tempo di provvedere in modo che deplorabili inconvenienti non abbiano a ripetersi, e noi consiglieremmo l'Onorevole Presidenza, che da quanto ci consta, si mostra tanto premurosa e attiva, ad estirpare senza ambagi e riguardo alcuno, l'elemento dissolvente, e trattenuti soltanto coloro che s'ispirano alla coscienza, dal dovere, regnerà sempre in questi la desiderata armonia.

Sia lo scarso peso dato alla partenza del maestro, sia l'opinione sulla sua persona, oltre che sull'attività della Società Filarmonica, sono ora in netto contrasto con le ripetute attestazioni di stima e di ammirazione già espresse dallo stesso giornale nei numeri precedenti. Cinquantott'anni dopo, in un suo discorso, sarà Vittorio Pilotto a rivelare il motivo dell'improvvisa partenza del Bianchini.

Per un po' di tempo tutto andò bene ma poi, un po' perché i nostri concit-

tadini sono un po' volubili, e per uno scatto del Bianchini contro il pubblico che assisteva, con poco rispetto, ad un suo concerto, preso di mira dovette dimettersi e abbandonare la scuola che avea così bene iniziata. Gli artisti hanno il sistema nervoso facile all'elettrico, perciò, bisognerebbe talvolta sapere comprenderli⁷.

Ma nelle vicende della Filarmonica la svolta significativa si deve non tanto a questioni personali o a episodi particolari, per quanto sgradevoli, quanto piuttosto al clima sociale e politico di quegli anni, che vede inasprire la contrapposizione tra i progressisti e i conservatori di stampo più o meno clericale. Per questo la Società Filarmonica di Santa Cecilia, dopo lo scioglimento del 1872, si ricostituirà con la nuova denominazione di Società Filarmonica di Feltre, omettendo così l'intitolazione alla santa.

Le variazioni del clima politico e ideologico interessano direttamente gli organi di stampa. Dal febbraio 1869 don Antonio Vecellio abbandona il «Panfilo Castaldi» e la virata nella linea editoriale sarà sempre più evidente. Lo stesso Vecellio scriverà:

Avvenuta la inaugurazione del monumento a Panfilo Castaldi, vedendo che si voleva a tutta forza ridurre il periodico a campo di principi che non erano i miei, mi sono ritirato dalla direzione; e il Panfilo Castaldi, passando di partito in partito, giunse finalmente a diventare un libello, in cui si sfogavano tutti



Foto dell'inaugurazione delle due statue in Piazza Maggiore (1868);
in primo piano uno strumentista (Collezione Pizzolato).

i rancori, tutte le invidie e tutte le violenze cittadine. L'ultimo numero uscì il 27 dicembre 1872¹⁸.

In quest'ultima fase, a subire gli attacchi del giornale saranno alcune istituzioni feltrine e alcune personalità, tra cui, viene da pensare, anche il Bianchini¹⁹. Ecco due ulteriori esempi che mostrano il perdurare del rancore nei suoi confronti:

Coll'ultimo dello scorso Maggio [1872], cessava d'esistere la Società Filarmonica. Se dobbiamo confessare il vero, dopo quattro anni di vita, non possiamo punto rallegrarsi dei frutti di questa istituzione; sino dai primordi se ne siamo avveduti ch'essa era stata viziata, colla funesta nomina a Maestro del Sig. Bianchini, uomo tutt'altro che idoneo a sostenere un tanto difficile Magistero. L'inqualificabile trascuratezza del Sig. Rossi che per molto tempo tenne la Presidenza, contribuì non poco alla demoralizzazione di questo corpo²⁰.

E ancora:

sappiamo che il Signor Bianchini, già maestro di questa scuola di musica, avrebbe scritto ad un suo amico, manifestando l'intenzione di ritornare a Feltrina, e di assumere l'istruzione della sola orchestra, accontentandosi di convenientissimo stipendio. Dopo le prove mal riuscite a Conegliano ed a Mestre, desiderare di restituirsi fra gli *Orsi Bianchi*? Oibò, Signor Maestro, qui non spira buon vento per voi; ammainate le vele e dirigete la prora verso altro porto. Mercé vostra abbiamo acquistato l'esperienza, che nel caso fosse ricostituita la Società Filarmonica, ed in ciò poniamo grande fiducia, ad essere molto più guardinghi nella scelta del maestro²¹.

L'esperienza feltrina del Bianchini finisce così, suggellata da un clamoroso voltafaccia giornalistico.

La carriera musicale di Pietro Bianchini, a questo punto quarantaduenne, proseguirà in diverse città del nord: dopo l'esperienza di Conegliano, nel 1871 Bianchini si trasferisce a Milano, dove inizia a comporre una seconda *Messa da Requiem* e dove porta a termine una *Sinfonia per orchestra* e dieci *Studi per violino*. Nell'aprile del 1874 è in Istria, prima a Parenzo, dove compone due tempi di un quartetto, eseguiti con successo nell'autunno del 1875 dalla Società del quartetto Heller a Trieste, poi a Capodistria nel 1876, come maestro della locale Società Filarmonica.

Dal 1878 abita a Trieste dove, oltre ad insegnare violino, contrappunto e composizione, entra a far parte dell'orchestra del Teatro comunale che esegue, con notevole successo, il 29 novembre 1879, la sua *Ouverture a grande orchestra*; una *Marcia trionfale* viene invece eseguita al Politeama Rossetti. Entrambe le composizioni vengono premiate al concorso bandito dal Circolo artistico musicale Bellini di Catania, cui partecipano oltre sessanta musicisti italiani e stranieri. Nel 1881, Pietro Bianchini conosce il giovanissimo ma già emergente pianista e

compositore Ferruccio Busoni col quale, nonostante la differenza di età, stringe amicizia²².

Tra le altre sue composizioni del periodo si ricordano poi *Album romantico per violino e pianoforte* (4 pezzi), *Sonata sinfonica in quattro tempi a grande orchestra*, *Elegia per violino e pianoforte*, *Album caratteristico per violino e pianoforte* (6 pezzi), due quartetti per archi, romanze da camera, sonate per violino e pianoforte e composizioni varie per organo e pianoforte. «Tutti questi lavori» - scrive Carlo Schmidl - «ci fanno conoscere il Bianchini per un profondo contrappuntista ricco di vena melodica molto originale»²³. Pietro Bianchini porta anche a compimento la sua seconda *Messa da Requiem*, che aveva iniziato a Milano, composizione che egli stesso reputa il suo capolavoro e che viene richiamata anche in una lettera di Ferruccio Busoni, allora appena quindicenne:

Bianchini ha recentemente composto un Requiem, varie parti del quale mi ha già fatto ascoltare. Il *Tuba Mirum* è il migliore di tutti i pezzi e mi piace un po' più di quello di Verdi, anche se non raggiunge la grandiosità, o meglio la supponenza, di quest'ultima. Essa mi ricorda sempre un campo di battaglia e i segnali che i soldati si mandano l'un l'altro per avvertire dell'attacco del nemico²⁴.

Successivamente torna nella sua Venezia, dove occupa il posto di direttore della scuola musicale dei padri armeni di San Lazzaro. Nel 1890, infine, dopo i numerosi spostamenti da una città all'altra, Pietro Bianchini si ritira a Cuneo, dove morirà il 29 gennaio 1905.

NOTE

- 1 L. Ceccato, *Feltre ne «Le Monde Illustré»* (1868), «Rivista Feltrina», 33 (2014), p. 67.
- 2 G. Masutto, *I maestri di musica italiani del sec. XIX*, Venezia 1884, pp. 22-24; V. Frajese, *Bianchini Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, *ad vocem*.
- 3 Si tratta delle prime trascrizioni con notazione musicale europea della liturgia armena per coro misto a quattro voci.
- 4 «Panfilo Castaldi», 20 (1868), 19 maggio.
- 5 G. Toigo, *Insegnamento e pratica della musica in Feltre dal XVI al XX secolo*, «Dolomiti», 1 (1988), p. 14.
- 6 «Panfilo Castaldi», 21 (1868), 26 maggio.
- 7 A. Vecellio, *Storia di Feltre. In continuazione a quella del P. M. Antonio Cambruzzi*, IV, Feltre 1877, p. 584.
- 8 «Panfilo Castaldi», 36 (1868), 8 settembre.
- 9 *Ibid.*, 39 (1868), 29 settembre.
- 10 Il padovano Gaetano Dalla Baratta fu autore dei *Primi elementi di musica ad uso della Società*

Filarmonica di S. Cecilia in Feltre (1856) nonché maestro-direttore della stessa fin dalla sua prima costituzione.

11 «Panfilo Castaldi», 35 (1869), 31 agosto.

12 *Ibid.*, 37 (1869), 14 settembre.

13 *Ibid.*, 47 (1869), 24 novembre.

14 *Ibid.*, 52 (1869), 28 dicembre.

15 *Ibid.*, 23 (1870), 7 giugno.

16 *Ibid.*, 4 (1871), 5 febbraio.

17 Biblioteca Comunale di Feltre, Fondo Storico, A VI 225/8, Discorso tenuto il 22 novembre 1928, dopo l'ennesima ricostituzione della Filarmonica, da Vittorio Pilotto (maestro della banda cittadina per ben trent'anni, dal 1882 al 1912).

18 Vecellio, *Storia di Feltre*, IV, pp. 568-569.

19 Ringrazio Gianmario Dal Molin per la cortese conferma.

20 «Panfilo Castaldi», 17 (1872), 9 giugno.

21 *Ibid.*, 18 (1872), 16 giugno.

22 D. Couling, *Ferruccio Busoni: "a Musical Ishmael"*, Lanham - Maryland 2005, p. 46 (lettera di Busoni al padre, 7 giugno 1881): «Ieri ho pranzato da [Luigi] Cimoso. Ho mangiato bene. Dopo pranzo è arrivato [Pietro] Bianchini. Gli ho suonato la mia fuga di recente pubblicazione [*Pre-ludio e fuga in la minore per organo* (BV 157), scritta nel 1880 e pubblicata da Cranz nel 1881] che gli è piaciuta moltissimo, tanto che ha voluto sentirla una seconda volta. L'ha trovata magistrale. Poi ha voluto farmi sentire una sua sonata per pianoforte e violino, e siccome Luigi non l'aveva studiata, mi sono offerto di suonarla io a prima vista, il che li ha molto sorpresi, e ancora di più per come l'ho molto ben letta. Bianchini era fuori di sé e mi ha baciato più volte e mi ha detto che voleva dedicare a me il pezzo successivo da lui composto. Poi ho suonato loro la mia sonata in fa minore per pianoforte (BV 164), inedita, che hanno apprezzato molto. Bianchini ha assicurato Luigi che oggi solo Rubinstein potrebbe scrivere un tale lavoro. E Luigi si è rivolto a me dicendo: vedi? Stai già cominciando a entrare nel rango di queste persone».

23 C. Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, I, Milano 1887, p. 55.

24 Couling, *Ferruccio Busoni*, p. 46.



S. GIUSEPPE

VIRGO DOLOROSISSIMA

S. GIOVANNI DI DIO

BEATI
DOMINO

QUI IN
MORIUNTUR

S. CAMILLO

S. ANDREA AV.

PIA UNIONE DI PREGHIERE
PER OTTENERE UNA BUONA MORTE

Luoghi rituali di morte: liturgie, devozioni, riti e scaramanzie del morire in provincia di Belluno dalla fine dell'Ottocento alla prima metà del Novecento

(PARTE TERZA)

Gianmario Dal Molin

Questa terza ed ultima parte tratta dei luoghi rituali dell'escatologia cristiana, quelli della vita dopo la morte: il giudizio, il paradiso, l'inferno, il purgatorio, il limbo. Scopo di questa riflessione è far emergere i vissuti, le fantasticherie, le devozioni, le paure e le speranze riguardo al destino ultimo dell'uomo secondo i canoni dell'ortodossia cattolica, filtrati da una sensibilità montanara e dalla narrazione che di essi ne facevano sia il clero che i letterati e poeti locali, più o meno colti ed ispirati.

La morte

Nei precedenti articoli si è trattato della morte in senso materiale, con riguardo cioè alle pratiche rituali, scaramantiche e liturgiche del morire. Qui invece si parlerà della morte non come atto conclusivo della vita, ma come inizio dell'aldilà, come il primo dei quattro "Novissimi", con le relative suggestioni e proiezioni fantasmatiche. La pubblicistica feltrina è ricchissima al riguardo e ci limitiamo a cogliere alcuni aspetti essenziali sulle attese e sui significati misteriosi del *post eventum*.

Per prepararsi convenientemente ad essi era necessario praticare nella vita un costante pensiero della morte e delle sue conseguenze sul destino dell'uomo, come poetava il "buffone" Raimondo Tea di Servo:

Santino del «Patronato per i figli del popolo» Vittorino da Feltre sulla buona morte (Collezione G. Dal Molin).

Mio caro Gesù diletto
Dona luce al mio intelletto
Acciò che pensi all'ardua sorte
Che mi tocca nella morte

...La tua grande buona sorte
È il pensiero della morte.
Piaccia all'Alto Sommo Iddio
Che lo possa avere anch'io².

Il primo rudimentale meccanismo di difesa utilizzato per esorcizzare la morte è quello della tragicità dell'esistenza. È questo un filo conduttore presente in molte conversazioni poetiche feltrine di fine Ottocento e primariamente in Antonio Vecellio³:

Se delle lagrime questa è la valle
E n'è di triboli ispido il calle,
Oh! in ver beati i trapassati!
Del freddo tumulo

Sull'origliero
Tra i cespi e i salici
Del cimitero
Dormon nel pio sonno di Dio⁴.

Il secondo elemento fondamentale variamente descritto è quello della precarietà della vita:

Il fior che si schiude all'aura leggiera
Commosa dall'alba, avvizza alla sera
E più non si leva sull'arido stel.
È l'uomo non meno che il fiore del
campo
rapido muta la culla in avel.

Avello che si apre. Io so che finita
Non è sulla terra di Cristo la vita
E giudice il giorno supremo lo avrò.
E so che vestito ancora di questo
Involucro grave di carne, ch'io vesto,
Il mio Redentore di nuovo vedrò⁵.

La morte in se stessa non è nulla, poiché l'uomo stesso ha coscienza del suo passaggio transitorio su questa terra e di fronte ai dolori dell'esistenza agogna non di rado di morire, in un *cupio dissolvi et esse cum Christo*, come diceva il dott. Luigi Cristini⁶. La vita è talmente dura e traditrice che non può non esserci un contrappasso ad essa e dunque un risultato che le dia senso e giustizia, come sostiene il Vecellio.

È ver che un vapore è solo la vita,
Che solo di spille e triboli è ordita,
E solo erudire la fossa ci può.
Siam polvere ed ombra, ma un'anima
è in noi
Che specchia il Signore ne' palpiti
suoi,

Né polvere ed ombra avrà per agón.
La fossa è gradino, e il trono ci
attende,
Laddove tra gli astri solleva le tende
Corrusca di gloria la eterna Sion⁷.

Ed è un dovere sacro non sottrarsi ad essa e ai suoi patimenti, come avviene invece per il suicida per il quale non vi è scampo di fronte alla divina giustizia in quanto artefice di un vile atto di fuga, rinuncia e diserzione.

Il pan di lagrime ognun qui bagna,
Ognun fra i triboli la via guadagna,
Via cupa e squallida; e non ha fede,

E non ha tempera viril chi cede
E dello esilio all'aspra valle
Volga le spalle⁸.

La resurrezione e la vita eterna non eran dunque meri corollari o auspici epidermici, ma esigenze connaturate alla stessa essenzialità della natura umana, fatta di creta, ma toccata dal soffio divino.

Vive Gesù, - nell'intimo
Dell'anima lo sento -
Né sol per questo misero
Esilio mi ha redento;
Risorgerò; di gloria
Eterna l'uomo è segno;
E lo vedrò nel regno
Ove non muore il dì.

Tutto che ferve e s'agita
In questo ver m'induce;
Del cor mel dice il palpito
Dell'anima la luce;
Può venir manco il soffio
Ch'ebbe plasmata appena
La creta damascena
E il labbro eterno apri?

A due anni dalla morte, don Antonio Vecellio cercava di dare un senso a questa idea di immortalità radicata nel cuore dell'uomo. Rapportata alle miserie della vita sarebbe stata un vera beffa per il figlio di Adamo se la "prima vita" non avesse trovato epilogo e coronamento nella seconda, quella dell'aldilà.

Perché quaggiù la nobile
Virtù negletta e oppressa
Vede sovente il vizio,
Che esorbita, e interessa
E il torto, che s'inalbera,
Trionfa, ed il diritto
O trepido o sconfitto
Sotto il tallon gli sta?

Qua sulla terra ha triboli
E spine l'adamita,
Non altro a lui germoglia
Quaggiù la prima vita;
I frutti, e incorruttibili,
Li ha sol nella seconda;
E Dio ne li feconda
Nella eterna magion.

La resurrezione era dunque per lui la "vita seconda", quella che completava la prima, fatta di triboli e spine, e l'una sarebbe stata monca senza l'altra. E il fatto che quest'ultima fosse un mistero, che solo la fede riusciva a chiarire, costituiva un ulteriore elemento di valore:

Che grazia mai, che merito
La fede avria, se a noi
In tutti i raggi suoi
Fosse dischiuso il ver?
Ma dove Dio visibile
A noi si mostra alfine,

D'invidi non ci offendono
Ostacoli, cortine;
Ah! tutto al vivid'occhio
Diventa nudo, e aperto
Tutto è soave e certo
Di luce dispensier⁹.

La resurrezione dopo la morte costituiva un intenso anelito dell'anima, «che da Dio esce qual luce a immagine pinta del divin suo aspetto»¹⁰. Era una necessità escatologica costitutiva di essa, ad essa intrinseca e dunque disancorata da ogni forma esteriore di interpretazione sociologista e storicistica quale ci appare oggi nelle forme interpretative e puramente terrestri che alla resurrezione vengono date e dietro le quali si mascherano disegni, istanze e speranze di diverso segno, di riscatto puramente umano, politico e sociale, da realizzare in

questa terra e solo in questa, perché dell'altra nulla si sa o nella quale, da parte degli stessi uomini di chiesa, scarsamente si crede¹¹.

L'anima geme;
Ma poi dal suolo
Si libra a volo.
E su tra gli angeli
In Dio s'acqueta

In cui risorgere
Deve la creta,
Per l'alba vera
Che non ha sera¹².

L'esigenza di concepire una vita dopo la morte non è il frutto di dissertazioni filosofiche, ma nasce dalla stessa storia dell'uomo, dai riti di conservazione del suo corpo, dalla devozione che in ogni epoca è stata dedicata al culto dei defunti, al di là di ogni provenienza di civiltà.

La scoperta dell'avello di un antico soldato della "Roma imperiale" presso il colle di Altino nel 1911 offre una ghiotta occasione per un recupero, in chiave di edificante dimostrazione religiosa, sia della continuità temporale fra modernità e romanità in terra feltrina, sia delle perenne aspirazione all'immortalità presente nell'uomo di ogni epoca.

All'agile marra, che l' aspra pendice
In falda converte di pampini atirice,
Si arrende suonando il lacero suol;
E tutto sconnesso spalanca man mano
Il grembo d'antico sepolcro romano,
Anch'esso bramoso dei raggi del sol.
Vi accorrono a gara i villici, e anch' io

Vi accorro condotto dal vivo desio
Di legger per entro il tempo che fu.
Quasi promessa il sito eminente,
A' ruderi in faccia, la Claudia rasente,
Che un dì dall'Altino movea costassù,
Ah! Troppo vi stese il tempo le penne...

Scordata naturalmente l'ascendenza pagana del reperto, il Vecellio aggancia le glorie della romanità a quelle di Feltre: glorie di guerra, di sapienza, di civiltà e riunisce in sé orgoglio feltrino e ansia di resurrezione. Questa scoperta diviene utile strumento per un aggancio della paganità alla gloria dell'infinito cristiano.

Anch'essa, se sciolta, la carcere umana,
Ingombri il sepolcro, riprende in arcana
Bellezza le forme che si ebbe quaggiù.
Iddio lo promise. Con l'anima, in terra,
Del subdolo inferno sostenne la guerra,
Amò la giustizia, seguì la virtù.
Con l'anima ancora non dee dalla morte
Uscire alla vita, se cupida e forte
Sentito ha con essa la fede e lo zel?
Se ha vinto con essa il mondò e l'inferno,

Non deve con essa godere lo eterno
Fra gli angeli e i santi trionfo del ciel?
Che importa se ignoro chi sia che ne
splende,
Se il tempo o l' incuria la fossa ne
offende ?
Iddio lo conosce, ed erger lo sa,
Lo sa dall'augusto squallor
Destar chi vi dorme a giorno più bello,
Levare alla gloria, che fine non ha¹³.

Il giudizio

«In quell'estremo die, di ognun che fia?» esclamava Pietro Corsetti nella sua finale esaltazione poetica dell'affresco michelangiolesco ammirato nella Cappella Sistina nel corso di una rarissima visita nel centro della cristianità¹⁴. L'enfasi del giudizio e i richiami esaltanti del terribile finale rito sono presenti in tutta la pubblicistica feltrina dotta di fine Ottocento, in particolare nei componimenti del Vecellio e di Luigi Cristini.

Non credo che il morir sia tanto duro,	Se innocente è la man, se il core è puro,
Quanto il terror della futura sorte,	A te del cielo si apriran le porte;
Che s'ignora dall'uom dopo la morte,	Se muoverai per vie fallaci e torte,
Si scrisse, si parlò, ma il fatto è oscuro.	Il castigo verrà grande e sicuro ¹⁵ .

Di fronte al giudizio di Dio svaniscono tutte le materiali e terrene manie di grandezza dell'uomo, puri fantasmi di vanità e tutta la nostra futura vita eterna è demandata alla misericordia divina. «Giudicato sarai corbo o colomba»:

Nome vano è la gloria, entro la tomba	No, più scampo non v'ha, son due le
Non giunge il suo splendor, che ne	sorti.
conforti;	Come un fantasma mi si pura innante
Suona indarno la fama la sua tromba,	Questo pensiero, che m'atterra, e
Non li desta il clangor, non giova ai	muto
morti.	Guardo il passato mio con cor
Quando sul capo tuo la folgore	tremante.
piomba,	Ahimè lampeggia il ciel, rotola il
Teco l'opere tue, null'altro porti;	tuono,
Giudicato sarai corbo o colomba;	E già sull'ali il fulmine! Perduto,
	Se pietade non hai, Signore, io sono ¹⁶ .

Più pacata e disarmante risulta la descrizione popolare sui metodi e metri di valutazione per cui si va o in paradiso o all'inferno. Nella *Predicazione sostenuta dal Rev. Sig. D. Enrico Zugni nella Chiesa Parrocchiale di S. Martino di Rasai la Quaresima del 1814* di Bartolomeo Villabruna¹⁷ si ha un preciso compendio di tali trasgressioni mediate e spiegate dal clero al popolo, con riguardo particolare a quei peccati che da soli bastano a scuotere le demoniache catene:

.... Sto Preve benedet	Alle vecchie de tut busnar sot os,
L'ha insegnà a ognun de noi a tirar	Far insolenzie ai tos;
dret	Alle dondèle po de no portar
Sul troi spinos e stret.	El cotol curt e par ste sagre andar
L'ha insegnà ai rich e ai siori ha er	Coi moros a balar.
cremenzia;	Ma pì de tut el la ea co'sti ladroi,
Ai poarot e ai famei portar pacenzia;	Che i porta jatafat, ua, sorg, fasoi,
A gnun usar prodenzia.	Pèdo che se i fos soi ¹⁸ .
L'ha bravà ai vecchi d'estre avariazios,	

Sono dunque le elementari e quotidiane regole di vita quelle che determinano il futuro destino dell'uomo e non occorre il terribile apparato della divina giustizia a sancirle. Il citato poeta dialettale di Servo, Mondo Tea, è a questo proposito apodittico: «Chi non vive giusto e bón non può entrare in salvaziòn». Ci arriva anche san Pietro, modesto portinaio del paradiso, che non fatica a regolare l'accesso dei numerosi aspiranti ad una felice vita eterna sull'unica base del detto evangelico «Avevo fame...»

Passa, un giorno un vecchietto
per la porta di san Pietro
e san Piero pian pianino
guarda fuor dal finestrino
e gli dice: - Ehi, ciabattino,
stai in ascolto un momentino!
Cuoio buono promettevi
tante scarpe tu facevi
alle semplici persone
ma eran peggio del cartone.

Chiede poi un furbo oste
a san Piero la sua sorte
e san Piero un po' seccato
gli ricorda il suo reato:
- Tu annacquavi sempre il vino,
che pretendi ora meschino?

Arriva poi una donzella
che si è fatta monachella.
Abbracciò quel sacro rito

perché non trovò marito.
Se era bella da piacer
non entrava in monaster.

Poi è morta una beghina,
andava a messa ogni mattina
e san Piero pian pianino
la guardò dal finestrino:
- Tu sentivi tante messe
con la mente all'interesse!

.....
Tenta infine un poverello
di forzar quel chiavistello
e san Pier molto indulgente
apre tosto sorridente.
Era stanco ed affamato
e di Cristo era il ritratto.
Dice Pier paternamente:
- Benvenuto eternamente!
Tu vivesti giusto e bón
ed entrerai in salvaziòn⁹⁹.



- Io di fame languia, languia di sete, Non vesti avea, non coltri, e non ostello,	Nel fuoco eterno, già per voi disciolto. Io non m'ebbi da voi per l'assetate Labbra neppure un sorso... lo fui
E tutto ebbi da voi, che a destra siete...	rietto Da voi nel poverello, e or lo provate ... Dice, e torna del Padre al benedetto Regno, ed i giusti si trae dietro.
L'ebbi allor che sfamaste il poverello, Che il poverel copriste... A me rivolto Reputo il ben, che avete offerto in quello.	E intanto I rei, di orrore, anche a se stessi, oggetto, Piomban nel lago dell'eterno pianto ²⁰ .

Perché di eterne lagrime	Giudicio, oh Dio! terribile
Bagni, o mortal le gote?	Giustizia inesorata
Gemendo al ciel, qual esule,	Dell'uom la vita ai trepidi
Tieni le ciglia immote,	Timori ha condannata:
Segni del desiderio	Del nume offeso vindice
Ch'agita il mesto cor?...	Mandò quaggiù il dolor.

Ma deh! qual dall'empireo
Scende pietosa voce?
Ella dà calma ai gemiti,
Tempra la pena atroce:
E tanto affanno in gaudio
Benigna tramutò.
Tempo verrà, le lagrime
Tergi dal mesto ciglio:
Che il ciel Dio ti rivendichi:
Ed ei sarà tuo figlio,
E de' tuoi mali tenero
Discende; e tutto può.
Il vedrai scarno e lacerò
Schernò e ludibrio all'empio,
Ascendere il patibolo

Di sofferenza esempio:
Dell'error tuo il supplicio
Egli sopporterà.
Divin sangue mitiga
L'orribile sentenza:
Nè solo il ciel ti prodiga
Il nume di clemenza;
Ma il merto suo comunica,
Il prezzo suo ti dà.
E il pianto del tuo ciglio,
L'ambascia del tuo cuore,
De' morbi il tristo calice
Segno non è d'orrore:
In te non l'uom colpevole,
È un Dio che pena in te.

È da questa interiorizzazione divina del dolore umano che nascono e si fondano il perdono e la redenzione, «la triste doglia d'amor paterno è don»:

Né solo preste a facile
Perdon de' falli tuoi
Son le divine viscere,
Tutto sperare or puoi,
I mali che ti opprimono
Messe di gloria son.

Non più sarà, che fulmine
Dell'adirato Eterno
A soffrir condanniti
Nell'odiato Inferno.
Soffri: la triste doglia
D'amor paterno è don²².

A fronte di tanta riflessione fanno sorridere le rustiche versioni del *Dies irae* e del *De profundis* di Vittore Villabruna nelle quali il momento più alto si riduce al concreto pensiero di che fine farà *La Maria dei solvisti, el ladron dei computisti e lagremosa la Camilla*, con una finale *Rechiam internam dona ei in Domino e lus perpetua inluceat ei*²³.

Il cielo

Stare in cielo significa per la teologia cattolica «stare con Cristo», perché «dove c'è Cristo, là c'è la vita, là c'è il Regno». Gli eletti vivono «in lui», ma conservando, anzi, trovando la loro vera identità, il loro proprio nome: *Vita est enim esse cum Christo; ideo ubi Christus, ibi vita, ibi Regnum*²⁴:

Con la nostra apostolica autorità definiamo che, per disposizione generale di Dio, le anime di tutti i santi morti prima della passione di Cristo [...] e quelle di tutti i fedeli morti dopo aver ricevuto il santo Battesimo di Cristo, nelle quali al momento della morte non c'era o non ci sarà nulla da purificare, oppure, se in esse ci sarà stato o ci sarà qualcosa da purificare, quando, dopo la morte, si saranno purificate, [...] anche prima della risurrezione dei loro corpi e del giudizio universale — e questo dopo l'ascensione del Signore e Salvatore Gesù Cristo al cielo — sono state, sono e saranno in cielo, associate al regno dei cieli e al paradiso celeste con Cristo, insieme con i santi angeli. E dopo la passione e la morte del nostro Signore Gesù Cristo, esse hanno visto e vedono l'essenza divina in una visione intuitiva e anche a faccia a faccia, senza la mediazione di alcuna creatura²⁵.

La Scrittura ne parla con immagini sfumate: vita, luce, pace, banchetto di nozze, vino del Regno, casa del Padre, Gerusalemme celeste, paradiso: «Quelle cose che occhio non vide, né orecchio udì, né mai entrarono in cuore di uomo, queste ha preparato Dio per coloro che lo amano»²⁶. A fronte di cotante affermazioni l'elaborazione popolare sul paradiso costituisce una sorta di cartina di tornasole per verificare in che modo la fantasia del popolo abbia interiorizzato tali suggestioni in analogia alla ricchezza iconografica e letteraria dell'inferno e del purgatorio. Purtroppo non ho trovato alcun santino popolare sul paradiso (a parte i disegni del Dorè nella *Divina Commedia*).

Il paradiso diviene un anelito di speranza assai indefinito: è il luogo del riposo, della luce e della pace (*locum refrigerii, lucis et pacis*) dopo il faticoso cammino sulla terra: dunque riposo dagli affanni e inserimento nella gloria, quale premio alle sofferenze terrene sopportate attraverso una vita onesta.

Un dato costante delle poesie ottocentesche feltrine sull'oltretomba è quello dell'esaltazione del rapporto fra vivi e morti, fra il credente ancora pellegrino sulla terra e i propri cari in cielo, come poetava il Cristini «sulla tomba della sposa».

Per farmi sospirar talor mi
ascondi.
Ma quando il duolo il cuor mi
strazia in petto,
Quella voce mi vien del
paradiso:
-Sarai tu meco, e qui te solo
aspetto²⁸!

... Ed io ti veggio isplendere
Su nella eterna sede,
Isplendere nel premio
Santo, che dà la fede...
A me t'inchini, e facile
Accogli i miei sospir.
Oh madre, oh madre... placida,
Ancor m'arridi... Io sento
Dell'eternal contento;

Mi vigili, mi suscitì,
E preghi ancor per me!
Prega, o beata, e accorcia
Al figlio tuo la prova
Tu sai che cosa invidia
Che cosa a lui sol giova:
invidia del tuo tumulto
la pace accosto a te²⁹.

Nell'ode *Il Paradiso*, Vecellio usa invece uno strumento molto concreto: l'aggancio alla terra piena di bellezze naturali che nulla sono se paragonate a quelle del cielo.

Smaglia di fior, di limpide
Acque, di piaggie opime
La terra, ed ha sin l'orrido
Bello ed il bel sublime;
D'archi, di templi e d'incliti
Marmi è superba, e un canto
Spoglio di qualche incanto,
Di qualche onor non ha.

Pur, se sollevo il cupido
Occhio nel cielo, e miro
Le stelle, che ne ingemmalo
Il nitido zaffiro,
E penso alla ineffabile
Gioia, che in sé, rinserra,
Come feral la terra
E sordida mi sa!

Ma, vagheggiando il cielo, non sa andar oltre le tende bibliche e i padiglioni di Giacobbe:

Che belli, che magnifici
Sono, o Giacobbe, i tuoi
Celesti tabernacoli,
D'onde regnar tu puoi!

Oh! come oltre il più fervido
Immaginar stupende,
Sono, o Israel, le tende
Che sovra gli astri hai tu.

Una nota costante di queste dissertazioni è il concetto tipicamente ottocentesco e romantico di gloria, di trionfo, di vittoria, di potenza che viene sì riferito a Dio, ma per riverberare poi nell'uomo giusto che merita il paradiso:

Nella sua gloria sfolgora
Ivi il Signore, e tutto
Ah! inno a noi comunica
Della sua gloria il tutto:

Ne asterge in sin dell'ultima
Lagrima, e core e mente
C'innebria nel torrente
Della sua dia virtù.

Il solo pensare alla futura gloria è argomento per cogliere la finitezza di questo mondo, fondato sul dolore e in cui tutto è effimero, falso e transitorio:

Ed esser può che il misero
Cui la ragione è Dio
Ti guardi e non un palpito
Senta, né un sol desio
Che strisci come il rettile
Sul fango, e rompa in questi
Detti, né il cor protesti:
Il Paradiso è qui?

Qui dove assiduo ed arbitro
Regna il dolor, qui dove
L'uomo non ha che ostacoli,
Che miserande prove,
E se mai spunta un povero
Fior, ei dalle spine è avvolto,
E avvizza appena è culto,
E muor nello stesso dì.

Il necessario rimando al cielo viene fondato soprattutto su di una realtà eterna in cui sono assenti il dolore, l'ingiustizia, l'invidia, l'odio:

In te non arde indocile
Ira, né obliqua offesa,
Né invidia all'altrui strazio,
All'altrui scherno intesa,

Di contro invan ti fremono
Di Satana le porte,
Né il tempo, né la morte
Giungere in te potrà³⁰.

In quest'ampia analisi del dio del cielo, l'unico poeta feltrino che definisce il Paradiso come luogo dell'amore di Dio è il patriota anticlericale Filippo De Boni:

Quando fia mai Signore
che a Te spieghiamo l'ali

Quando vedrem l'amore
Senz'ombra e senza vel³¹?

La Predica del paradis di Vettor Villabruna "Guercio"

La predica del Paradis de fra Anastasio Magnaerbe, racitada da sto frare in te la Gesia de Zoldo, sentuda da Barba Ettor dalla Valbruna, e recitada in te la so lengua rustega feltrina alle moneghe de Santa Chiara ad istanzia della so Rendissima Badessa è un vero poemetto che, assieme a molti altri componimenti del canonico feltrino, non fu mai pubblicato. Egli stesso aveva raccolto amorosamente le sue "fronde sparte" e ne aveva pattuita la stampa con Edoardo Foglietta tipografo del Seminario Vescovile di Feltre, ma lo colse la morte prima che egli consegnasse il manoscritto che venne venduto dalla fantesca, insieme ad un fascio di preziosi autografi, a un venditore di salsicce, che ne usò la maggior parte per incartocciar la merce. Un Padre Riformato di Santo Spirito in Feltre nel 1772 ne poté salvare alcuni frammenti che vennero trasportati nella Biblioteca di San Giacomo Maggiore degli stessi frati riformati monselicesi. Ora questo interessante codice (numerato 1626) è conservato presso la Biblioteca Universitaria di Padova³².

Mons. Vittore Villabruna, detto Il Guercio³³, è l'unico autore feltrino che si cimenta a trattare in termini popolari del paradiso e dell'inferno, sollevando qualche perplessità nel mutato clima letterario del tardo Ottocento nel quale tutto è sospiri, timori e tremori, sublimazione e lirismo, lontano dunque dai barocchismi settecenteschi e dal realismo contadino tipico dei poeti dialettali.

Se le idee talvolta barocche di Fra Anastasio ce la farebbono credere una satira, la poderosa dottrina appoggiata alla Sacra Scrittura e ai Santi Padri ci provano che l'autore ha voluto vestire solamente della forma volgare il concetto rigorosamente cristiano; ciò che non esito a dire pericoloso, con tutto l'affetto che porto a Vittore Villabruna ed al volgare feltrino³⁴.

Qui infatti tutto è fisicità, natura, materia, curiosità e sorpresa, a cominciare dal come il rustico uditorio si accinge ad ascoltar la predica all'interno di una chiesa affollata: non in compunta audizione di un mistero, ma in una sorta di sceneggiata carnevalesca, a bocca aperta, come i marmocchi ingozzati di maccheroni da Arlecchino:

... Comod se ved in temp de Carlaval
Perrichinella in mez de cent tosàt,
Sporz i maccaroi a quest e a quel,
A gnum sta frem e colla bocca verta
Tira la gola, e spietta, che 'l ghe chée

In tel gargat, e ognun tira le regie,
Par sentir la so piva e i oci tira
Drei al forcat che 'l macaron impira,
I me cari fardei ben pi de cento,
Mi ve vede folladi in sta gran Cesia...³⁵

Fra Anastasio, sulla scorta della cosmologia medievale, illustra alcuni tipi differenti di cielo: il cielo della luna, la città celeste e l'empireo. Egli immagina che l'anima del fedele appena trapassato venga accompagnata dal suo angelo custode in paradiso, su

un car d'arzent,
Fornì tutt de nastrozz e speronelle
Tirà da quattro manzi dogadói [aggiogati]
Coi corn dorà e colla coa de smalt³⁶.

L'anima e il suo accompagnatore, salendo, passano per i vari cieli in una specie di visione paolina o dantesca. Quel che è curioso nei versi sul cielo della luna, è che fra Anastasio nella descrizione del nostro satellite, azzecca quasi nel giusto, sia quando ride delle fantasie popolari che vedono nella luna una signora «lustrissima», con naso, occhi e bocca, sia quando se la prende con «certi moderni filosofi»:



Che òl <i>che</i> séa la luna un altro	Case, palàz e bitador, e quant
mondo, e che	Pol insagnarte na ment guasta e
Ghe sea in essa e pian e mont e mar,	mata ³⁷ .
E gat e sorz, e bòi e fee e porc,	

Usciti fuori dalla *sfera del foc*, a «cent mille seicent e vint e più meér [*miglia*] sora la terra» l'angelo custode dice all'anima:

...Vè là la luna,	Chi da sapient, pur par saèr
Che sta tel primo ciel; peto de doa,	Cossa che sea sta luna, e cosa sea
(Cospetto di Dio!)	Le tante macchie che se vet in ella.
Polla estre pi granda e smisurada?	Anca ti tu credéa che quelle macchie
E la è ben quella che co' tu era in terra,	Fòs el nas, fos i ogi, e fos la boca
La te paréa tan pizzola e ristretta.	De la Signora luna, e che la fòs
Questa è quella lanterna, par la quala	'Na femena; e pur tu i' ha creduda
Tanti in tel mondo i diventea bisuc	Second la to filosa, 'na lustrissima;
[scemi]	Ma 'dès te scorzerà d'estre ampo' stata
Traguaiaand con l'indegn [<i>dando fuori</i>	'Na ghesa e 'na ignoranta comot é
<i>di testa</i>];	Certi modern ³⁸ .
Chi con puión da ghés [<i>sciocco</i>],	

Nella descrizione del Paradiso fra Anastasio di Vettor Villabruna si attiene alla fantasia popolare che tutto lassù sia d'oro, perfin le angurie e le rape; e che nel gran giardino olezzino i comuni fiori degli orti terrestri: nasturzi, speronelle e rose d'ogni mese.

Al Paradis, dislò, o fardei cari,	Sto cittadón è circondà de muro
L'è 'na cossa sublima, che San Pol	No mai de sass, ma de giamante fatto;
Comot ve l'ho à dit in tel esordi,	E in mèz de sta cità ghe n'è 'n zardin,
Daspò el ghe è stat visin, l'è tornà	Né se ha vedù el pi bel sora la terra,
indrei	Tut circondà de loze, in mèz al qualo
Pi imbarlumì che mai, né l'ha saù dir	Ghe n'è 'na Peschèra, tutt latt e miel;
Cossa ch'el séa, e come ch'el sia fat.	Lamberinti de fior, nasturzi e viole,
Dalle sante scritture anpo' se sa,	Le rose d'ogni més, le speronelle;
Che el Paradis l'è sora el Firmamento,	I zelsomini, i dulipani e i zeì
Che l'è spaziós, de 'na largura	I va par le scoazze, e ghe n'è piante
immensa,	Col trono d'anzolét, carghe de frutti;
Che dantre ha una città e larga e	D'oro é la ua, e d'oro i fich e i pomi,
longa,	I cornoì d'oro, e d'oro le sariese,
Che l'è chiamata la città de Dio	D'or i é i melòi, le angurie è d'oro,
E la celestia de Gerusalemo.	D'or le nespole e d'oro infin i rau.

Vi è poi l'ossessiva descrizione di ciò che di bello e di perenne c'è in cielo, in contrapposizione al brutto e al contingente della terra: fragranza di odori, soavità di suoni, fulgore di luci, totale assenza di nuvole, venti, tempeste, aridità e bruciori di terra, malattie di piante e sementi.

Oh! Senti che fragranza all'odoras
 Che ien dal Paradis, ne se presenta,
 che lus e che splendor se accres ai ogi,
 Che sgiabalo e romor dolz e soavio
 Che ne incanta la regia e molz el cor,
 Che sinfonie de musiche è mai queste
 Che ne fa ndar in estaso e conforta
 Peto de doa, e quando mai
 Heu senti el Conachion, la Piva, e l

Flaut

A sonar così dolz e tant suavio
 Che propri 'ne fa gner la lissa al cor?
 Vardè cari fardei Gerosalemo
 Che bel aspet, comot l'é solatiu!
 Ma che ha che far el sol a quel

confront

Al podon mettre co la lus eterna?
 Che han po da far, fardei, le stelle tutte
 Che fa la pompa a sto famos Pianet
 Se tutte quante al paragon del lustro
 E del spiandor che manda el sol eterno
 Ch'è quel del Paradis, ogn'altra lus
 No la é pi lus, e tut el nostro sol
 Doenta un pore gramo senza lus
 E 'ncora resta tenebros e scur?
 El sol estern ch'ai Beati forma
 L'estremo di ch'é luminos, è Dio,
 Sot lu mai ien not, ma sempre brillia
 El rai de lus eterna, intens e mai
 Comot el nostro sol, s'l va a puner,
 Parché l'é un sol che ne fa zorn etern.
 Par l'estremo delet d'ogni Beat
 In Paradis no gh n'è neole importune
 Che se leve a oler scurir el zorn,
 In Paradis no ghe é cometa dalla
 Coa longa che ne predica brutte
 Fortune, guerra, carestia o pesta,
 La no se sent el ton, manc la sitta

Se pol temer, e manco la tempesta,
 La, mai no venta, e sempro l'é seren,
 La po le mosche no le da travai
 Nè i pulz ne becca, né se ved

scarpanzie,

Là, la rana no fa quel gran bidoi
 Che la fa te i nostri fos, la i muzoi tas,
 La, i slacagn no ne magna la salata,
 Né la ruse la verza: O climio sant!
 O, sempro fortunadi chi te bita
 O, quant è differenzio el paragon
 De quel felizio clima a quest del

mondo

Parché se quel el sol lus a l'improvis
 Na neola se alza e la 'l scuris
 E se questa no ien el sol istes,
 Che cor pi d'en gever, poc sta con noi
 Né l'ora el preteris col va a puner
 E ghe succed la not, sto nostro sol
 La é vera che risplend el lus tut l'an,
 Ma l'é anca ver che in te l'invern el

scurta

El benefici de la lus e che
 A malapena el nas, ch'el va a morir
 E dand poc calor se instupidiss
 L'aero, e co l'aero no é cald e languis
 La nostra vita e ogni piantason,
 Languis i fior, l'egua languis e l maro
 [mare].

Se d'ovil el ien fora l'é incostant
 Parché ora tra le neole el stralus,
 Ora el se fa eder, ora el se scond
 E 'l so calor par el pi l'é interrot:
 Con pi forza l'istà el dessemenea
 Col nostro sol l'ardor, ma spes se vede
 I vapor de la terra, o no i va in alt
 E 'l sol brusa la terra, o se i va in su
 I deonta tempesta...³⁹.

Ma quando dalla valutazione delle differenze climatiche si passa alla raffigurazione concreta della santa città la radiosa illustrazione comincia a scricchiolare.

Dòdes portoi da car l'ha sta città
 E ognun l'è fatto de 'na perla sola,

Recamadi d'arzent e de bell'oro
 E ogni portòn contien el so misteri⁴⁰.

Quali fossero gli arcani misteri che si ascondono nei superni palagi è presto detto. Non sono altro che i «misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi» che il credente enumera nella sua quotidiana recita del rosario. E dunque il luogo supremo

del paradiso viene banalmente ridotto ad una statica sintesi iconografica dei misteri della fede cattolica e della *via crucis*: l'annunciazione, il natale, la circoncisione, l'agonia, la flagellazione, l'incoronazione di spine, la crocifissione, la resurrezione e la pentecoste: alla fin fine fatti concreti della vita e soprattutto della passione di Cristo, analoghi ai fatti degli uomini, intessuti di speranze, dolori, sacrifici, cattiverie, e morte; e ai relativi scenari, definiti come se fossero dei dipinti.

Dove stiano di casa i salvati in questa sorta di città museo non è dato di sapere. Pare che in essa l'unica attività da essi svolta consista nel visitare i luoghi che contengono i cardini teologico - estetici della loro redenzione. Per il resto sembrerebbero confinati in *sta gran largura*, che circonda la città celeste, a mo' di residenti di una anonima periferia. Nessuna traccia né del Padre, né dello Spirito Santo, né della gloria dei beati: tutto è centrato sull'Uomo Dio, sulla sua umana vicenda, tutto si risolve in un anelito a rendere prezioso e duraturo ciò che in questa terra è caduco e prosaico; e nulla più.

In tel prim za se ved figiat al viu	Su insom el mont Calvari a
L'Andol Gabriel, che noncia alla	consumar
Madonna	Al sacrifici all'etern so Pare
La Incarnazion del Verbo in tel so	E sadisfarlo par le nostre mende.
ventro.	Nell'ottavio se ved i manigoldi
Se mira in tel second co 'l Sagnor	Snudadi i braz e col martel in man
Nostro	Che inchioda con baldoria in sulla
È nassù in tal la stalla de Betlèm	Cros
Su 'n cor del fred, buttà su-n po de	El Sant dei Sant fat nostro Redentor;
paia	Se mira po sul nono; oh Dio! se ved
Al foc del fià d'en asen e d'en bò.	La Cros e 'l Crocifis in cima al mont
Sul terz se ved la so cerconcision;	Che piou a vene verte tutt el sanc
Se ved sul quart scolpi l'hort de	Par lavar le nostre aneme dal laz
Gelsemeno	Del peccà e apposta crocifis in alt
Doe i Zudei pì sfondradòi che mai	Azzò in fazza de tutto l' Univers
El slazerado Giuda coi fiziai	La reità dei Zudei ne comparis.
I é ndadi a pear el Nazaren	Mostra po al decim la resurrezion;
L'innocenzio Gesù, che n'ha redent.	L'undecim la sension dall'Olivet
Sul quint, sul sest, sul settemo	Col tornè in ciel a casa de so Pare.
porton	E l'ultim col mandè l Spero Santo
È figurat al nostro Gesom Deo	A dottorar i Pòstoi parche i ndes
flagellat, e incoronat de spine	A far scola par tut l'Orbis terrarum ⁴¹ .
Colla Cros su le spale par andar	

Siamo ben distanti dalla esaltazione all'infinito Iddio propria dei poeti dell'epoca successiva ripiena esclusivamente di slanci spirituali e di sublimi sentimenti.

Il buon Magnaerbe non è poi così sprovveduto da non mettere in luce i limiti di questa sua *reductio ad sensus* del paradiso. «Così parlar conviensi al vostro

ingegno», pensava anche se forse non conosceva il verso dantesco⁴².

Ma quant che hom dit fin dè del	Altro no l'è che 'l climio del Paes
Paradis	L'è mez barlum dell'aer che 'l
È un'ombria, un fum, credemelo, è	cerconda
un bel gñent,	E l'è par così dir al Sol tarren
E quel che v' ho fat edre sin adès	Doe Gerosalem ha la so stanza ⁴³ .

E addirittura se la Sacra Scrittura e San Paolo non forniscono elementi utili per approfondire tale sublime realtà, avrebbe mai potuto un «poro frave pien de magagne e scars de tologia» soddisfare questo gran mistero?

Paradis, gran Paradis! La me	Parlar pì schiet? <i>Quae parparavi</i>
ignoranza	<i>Deus</i>
Cossa diralla della to bellezza?	<i>Linguentibus se.</i> Peto de doa
Se gnanca San Pol ch'era po 'n gran	Co 'n hom de quella sort ch'era
slettran	'l dottor
Col tornè a casa daspo' stat in ciel	Della zent de pì no l'ha sapù dir
Nia 'l n'ha sapù dir, che vale 'n bez.	Comot car fardei sto poro frave
L'è stat interrogà dai pì curios	Pien de magagne e scars de tologia
Ma che allo respondù? Sapiete dirlo?	Potrà mai satisfar el gran misteri
- <i>Nec oculo vidi, nec aora odivi</i>	Che sta scondet in tel nom
<i>Nec in cor homino scendi:</i> pollo	Paradis ⁴⁴ ?

L'inferno

Così Mondo Tea definisce l'inferno utilizzando il collaudato modello dantesco, nella versione più consona all'immaginario collettivo di un paese di montagna povero, perennemente affamato e centrato sulle istanze del dovere piuttosto che del piacere, per cui i peccatori erano tutti ladri e le peccatrici tutte puttane. Entrambi dunque oggetto di una mangiata da parte dei demoni, a mo' di succulenta frittata:

Levatevi signori
mettetevi la giacca
che vi darò triacca
col cuciaro.
E po' se averè caro
mettetevi a sedere
che vi darò da bere
strichinina.
Appunto stamattina
voialtri partirete
montai su le carete
de Caronte.
Arriverè alla fonte
del ferro liquefatto

che Satana affamato
là el ve spèta.
Che colpo sulla crepa
che l ve darà costui
e poi a dui a dui
el ve divora.
L'è questa appunto l'ora
che Satana fa sagra
con tutta la so squadra
de demoni.
Là ghe sarà anca Toni
co Nane Tita e Piero
e dopo se l'è vero
riverà anca Joto.

No basta sete o oto
 par far sta gran fraiada
 ghe ocore na masnada
 de briganti.
 Avanti tutti quanti
 quei dalla faccia scura
 che fa ogni figura
 par i soldi.
 O poveri bartoldi
 ch'è sempre fat camòra
 par voi l'è questa l'ora
 del suplizio.
 E quei de quel gran vizio
 che roba dapertuto
 i arà a che far con Pluto

che l'ha fame.
 E tutte quelle dame
 che tien conversazione
 con certe altre persone
 de sospeto
 davanti al so cospeto
 le sarà squartae
 e po pian pian magnàe
 dai demoni.
 Ghe ne de testimoni
 ma chi che no ghe crede
 i abia an s-ciant de fede
 e forse i ghe remèdia
 vardando la "comèdia"
 da Nanaçéo⁴⁵.



Anche nei paesi più piccoli c'era sempre qualcuno, per lo più donne, che possedeva questo libro fondamentale, con le varie illustrazioni dei dannati e dei relativi loro peccati.

Erano delle Cassandre di villaggio, narratrici più che portatrici di sventura, come nel caso di Giovanna Tea vedova Battisti di Servo, detta *Nanaçéo*. *Nomen omen*: quel nomignolo esprimeva appieno l'acerba acrimonia, l'asprezza e la severità del personaggio.

Profetizzava ogni forma di male per coloro che cadevano, in vita, nei vizi, e in morte nei relativi gironi che li avrebbero accolti in eterno: i golosi, gli increduli, gli imbroglioni, i ruffiani, le puttane, i gaudenti, i ladri, insomma quelle figure che si avvicinavano e potevano essere comprese anche in un paesello come Servo. *Finirè sbranai e spantegài da Cerbero*, diceva dei golosi. E *oaltri tosàt senza dio finirè serài su, vïo, n te na cassa*, ammoniva a qualche monello che disertava la messa e la parrocchia. E *oaltri imbrojù le fiamme le ve divora*, diceva a qualche imbroglioncello che spostava nelle posizioni di gioco qualche pallina. E ai ruffiani e alle ruffiane, universale dimensione di subalternità paesana: *i diàoi i ve spacherà tuti i òs*. Di prostitute presenti in paese non ce n'erano, ma erano considerate tali le smorfiosette o le seducenti ragazze che in amore tenevano aperta qualche porta. *Le putane le finirà tutte n te la merda, come Taide*. E ai ladri, cioè a tutti noi che qualche noce o qualche mela l'avevamo certamente sottratta: *Finirè brusài come le žendre*.

- *Ma lora no ghe n són pì, Nana!*

- *Tasi, saeròn! Po dopo i scominžia da nòu. In eterno!*

Quest'ultima frase, gridata agitando "il Libro", appariva in perfetta simmetria con la frase *Damnati in aeternum* di sovente pronunciata in chiesa. E dunque il sapere profano e plebeo di Nana si sposava con quello indefettibile e certo della religione. I suoi anatemi erano dunque più efficaci di una predica. Ed erano anche attuali, quando si scagliava contro le donne con la permanente e le comari curiose. *I serpenti al posto dei bòcoi e la testa oltàa par da drio* erano i sicuri castighi riservati alle varie Ninette e Ninettine che esibivano in paese le prime permanenti e alle molte comari che volevano sapere tutto sugli affari degli altri.

Qualcuno la provocava.

- *Ih!, va la va la, Nana! Parfin el prete su la messa el parla de la permanente come de la gloria e de la lus del mondo*. Si riferiva evidentemente al canto del prefazio della Beata Vergine che testualmente recitava: "*gloria permanente, lumen aeternum mundo effudit...*". Allora, evidentemente colta in castagna, si arrabbiava e rincorreva il malcapitato col suo pesante volume.

- *Maledeti! Ve n jncorderè! Maledetti! Maledetti nel fuoco eterno*: questo il suo feroce profetico anatema⁴⁶.

Nella *Predica dell'Infern*, Vettor Villabruna non si serve più del paravento di fra Anastasio, ma parla direttamente ai suoi rustici uditori con qualche esempio. Ai «*so zus ignorant malizios [...] che i se la fa su par i det, cossa mai sea l'infèrn, e a quai supplici un peccador dai so pecca se laghe condur da gran menchion in tel' infèrn*», egli dà per scontato che essi sappiano cosa sia l'inferno, regno eterno di dannazione e dolore e fa dunque qualche esempio concreto di come si possa finire in esso.

L'inferno è anzitutto il regno «di tutta la gran turba dei tiranni», i vari «Dio-clezian, Tiberio e Massimian e voi Neron e voi Massenz» dove i tormenti inflitti agli innocenti cristiani ricadono su di essi⁴⁷. Ma scendendo per il ramo diviene il regno dei viziosi, dediti ai sette vizi capitali e rappresentati dalla figura del Ricco Epulone, raffigurato in salsa feltrina come un nobile gaudente e dissoluto.

El Vandeli d'ancoi, indelantissimi,
N'avvisa ch'è moru el Ric Pulon
Quel ricconaz che par Gerusalem,
Col cau fornì coi riz de la scaviada

[capigliatura]

Coi tac ros alle scarpe e intorn al col
El sodò dei recami de ponto in fillo
Andea zivando par tutte le contrade
Fornicando le finestre e a far el bel
Tant colla Togna quant colla Susanna.
L'é mort, l'é mort e *plus non bulegabi*.
È mort quel gran superbo e qual é

mort

Che su ste sagre fea tant el brau.
È mort quell'usurer ch'el sorgo turc
Dea in cardenza ai Poaret ai qualo
Mandea i zaff [sbirri] a portar ia el

caldrol

Se no i ghe paghea el prez da ebreo
Che lu scrit hea sul so Partocol.
Quel che sgionf, co è in Ballon par
la superbia

Vestì con pompa e con gran fast servì
Magnand da san e da malà beand
Ciprio, Sanloredan e Frategnac,
Golos co na farsora, senza mai
Dar un bocon de pinza a un poaret
Par quant li vedes morir de fam,

Si, quel gran tripudion l'é mort,
l'é mort!

Ma po, le bone cose ch'el magnea,
I so piaser, i soldi, le ricchezze
No l'ha podù de pì tegnerlo viu?
Sagnori no, l'é mort a l'improvvis
Mortus est divo e non plus bulegabi.
Ma doe sepoli avalli sto defont?
Doe che i l'ha sepoli? El Dio de

Giacom

Peto de doa! Me ien el griz,
Me ien su la pel d'occa
Ma des l'é fatta e dirvelo bisogna
Che, mort ex marco bruto [ex
abrupto] sto Pulone,
El Dio de Giacom maltrattà e offes
Da i peccadaz pelos de sto animal,
Senza lus, senza cruz, senza egua

santa

Al lo ha sepolido in te l'Infern.
Mortus est divo et sepoltus est
In inferno, da Dio in te l'Infern.
Si, in te l'Infern fradei va i peccador
O Dio, fradei, ve torne a dir
Che chi mor peccador i va all'Infern
I va all'Infern, tutti tutti all'Infern
E che dentre ghe va gnu peccador
Che vio da lutro e malamente muor.
Eppure se la fon su par i det
Senza pensarghe gnan...⁴⁸.

L'inferno è dunque un pericolo che incombe su tutti e ogni atto della vita quotidiana di ciascuno può portar a questa catastrofica fine, anche se purtroppo nessuno ci pensa. "Barba Ettore" cita fra gli esempi particolari quello di una madre che istiga la figlia a male frequentazioni maschili⁴⁹.

Mata sassina e sempro maledetta,
Voi par l'esempi e mi per la malizia
son qua dannade...

Ve recordèu, che a mala pena avée
mi fillà 'n nfus con

Toni sentà sempro pede mi,
Me mandevi a nasparlo, e me

mandevi

Drei el moros, azzò lu me fes lum;

E quan che 'ndee a lavar, me
mandessè che me portess su i

Drap Ambros De Carli col qualo
anche he olù,

che troppe olte andeès su par ste
sagre senza che

Gnissun me fes la guardia...⁵⁰.

L'inferno evocava dunque immagini utili ai fini educativi e nell'immaginario di genere erano fondamentali per le donne i buoni costumi e la serietà morale, mentre nei maschi era essenziale il rispetto dell'altrui proprietà, con una perfetta coincidenza tra i malfattori condannati a morte sulla terra e i dannati all'inferno:

Na olta i a ciapà an gran malfatòr che l'èa robà dapartùt. E i lo a condanà a la forca. Prima de mandarlo a l'inferno i ghe a dit che l'podéa domandar calcòssa.

- Orèe veder me mare, el dis.

I ghe a portà davanti so mare che l'era ani che no la vedéa e come che l'a vista el ghe a saltà adòs. I pensèa che l'olèse salutarla e darghe an baço. Inveze el ghe da an gran morsegón, sul mustàf, che a momenti el ghe spaca via tuta la ganassa.

I crét che l' sia diventà mat, ma lu:

- Eh, so mi parché...

E el taca a contàr:

- Quan che ère ncora tosatèl e robèa a casa qua e la un botón o an toc de fil, o žinque schèi, no la me a mai bravà! La me assèa tór tut quel che olèe. E quan che ò scominžià a robar fóra de casa, l'era tuta contenta che ghe portèsse a casa qualcosa, e po dopo le prime rapine e la presón, no la me a mai dit su, no la se a mai inrabiàa co mi. Adès ò capì che l' é par colpa sóa che son diventà an delinquente. No arò rasón de darghe almanco na smorsegàa, par Dio? L' é par colpa sóa che finisse n te la forca e podopo a l'inferno⁵¹!

I buoni costumi e la proprietà privata: questi erano i fondamenti essenziali per la vita eterna in paradiso o, in caso di inosservanza, per l'eterna maledizione. È questo il filo conduttore di queste "infernali narrazioni" feltrine, intese a far sì che la paura del fuoco eterno fosse piegata al ben comportarsi nella vita, nel rispetto soprattutto della morale cristiana, *de sexto et de septimo comandamento*.

L'ipotesi di fondo è quella di una consonanza profonda alle istanze del magistero ecclesiastico, consonanza che amplia, esagera e confonde le istanze razionali pedagogiche ed educative della chiesa inserendole nelle categorie del fantastico, dell'orrido, del sublime e dell'espiatorio, in accezioni magiche e premoderne della realtà.

Per Mondo Tea il male diventa il demonio in carne e ossa, il trasgressore diviene il colpevole puntualmente punito dall'ira divina, e non vi è alcuna possibile alternativa fra bene e male, virtù e vizio, vittime e carnefici; fra i piaceri del mondo e una vita all'opposto di sacrificio e di virtù, come egli evoca significativamente in «Bacco Tabacco e Venere»:

Bacco Tabacco e Venere
Nobilitano l'uman genere.
Tutta la gente ben fatta
Cerca ricchezza e piaceri
Per godere la vita beata
Senza fastidi e pensieri.
Ebbene venite col mondo
Che in tutto vi può favorire

Dall'alto, dal basso e d'intorno
ognora potrete gioire
[...]
Calpestiamo ogni dogma di fede
Del Vangelo e del Clero cristiano
E grandiosa sarà la mercede
Che ci offre diabolica mano⁵².

Tutto viene dipinto a tinte fosche e colori pesanti, tutto è lotta fra bene e male, fra chiesa e mondo, fra preti e peccatori.

Il venereo pilastro che conduceva all'inferno era costituito dal ballo, principio di ogni lussuria e dunque esso stesso causa di eterna rovina⁵³.

Arriva anche una donzella
Alta bionda tonda e bella
I fianchi ancor menando
ché laggiù stava ballando.

Pier la guarda sospettoso
E le dice: balla a ritroso
Verso il fuoco tuo riposo⁵⁴...

Nella metafora del ballo protagonisti di questa lotta sono da un lato il sacerdote e dall'altro l'oste; sono le donne oranti e gli albergatori senza Dio che ospitano i peccatori in improvvisate sale da ballo; i giovanetti imprudenti e il diabolico gestore di sala che spegne le luci; le virtuose figlie di Maria e le madri compiacenti con le figlie sgualdrine; le paterne esortazioni della chiesa e i demoni sempre in agguato. Non di rado sono questi ultimi gli esecutori della divina volontà di giustizia e di castigo, provvedendo a sgozzare e trascinare direttamente all'inferno le sprovvedute fanciulle che osano ballare oltre la mezzanotte di carnevale, come appare in vari racconti popolari di inizio del secolo XX⁵⁵.

Il purgatorio

Il catechismo universale così definisce il purgatorio:

Coloro che muoiono nella grazia e nell'amicizia di Dio, ma sono imperfettamente purificati, sebbene siano certi della loro salvezza eterna, vengono però sottoposti, dopo la loro morte, ad una purificazione, al fine di ottenere la santità necessaria per entrare nella gioia del cielo.

La Chiesa chiama "purgatorio" questa purificazione finale degli eletti, che è tutt'altra cosa dal castigo dei dannati. La Chiesa ha formulato la dottrina della fede relativa al purgatorio soprattutto nei Concili di Firenze e di Trento. La Tradizione della Chiesa, rifacendosi a certi passi della Scrittura, parla di un fuoco purificatore: Per quanto riguarda alcune colpe leggere, si deve credere che c'è, prima del giudizio, un fuoco purificatore; infatti colui che è la Verità afferma che, se qualcuno pronuncia una bestemmia contro lo Spirito Santo, non gli sarà perdonata né in questo secolo, né in quello futuro (*Mt* 12, 32).

Da questa affermazione si deduce che certe colpe possono essere rimesse in questo secolo, ma certe altre nel secolo futuro⁵⁶.

La devozione alle anime sante del purgatorio è sterminata ed collegata essenzialmente ad alcuni fattori teologici ed economici: il purgatorio come periodo di transizione in quanto la confessione redime dal peccato ma non dalla pena, a meno che non subentri l'indulgenza plenaria, e dunque la convinzione che le preghiere dei vivi accorcino la sofferenza delle anime del purgatorio.

Nel purgatorio vi sono le fiamme come all'inferno ma sono fiamme salvifiche, redente dalla speranza del ritorno a Dio, attraverso l'intercessione dei vivi (messe e preghiere varie) e dei santi.

Dona, o Signore, all'anima
Che purga il fuoco, ah dona
Con teco della requie
Eterna la corona,

E nel celeste coro
Sopra le fronti loro
Risplenda la perpetua
Luce, che raggi tu⁵⁷.

Sono fiamme sopportate con pazienza e dignità, in una progressiva pur sofferta preparazione all'incontro finale con Cristo in paradiso, come appare chiaramente nella grande composizione in gesso sotto l'altare delle anime a Ognisanti in Feltre.

In particolare era fortissima la devozione alla Madonna del Carmelo, patrona delle anime purganti, che raccoglie sotto il suo manto misericordioso i penitenti e il cui labaro era presente in quasi tutte le parrocchie e processionalmente portato nella traslazioni delle salme al cimitero da un portatore che a Servo nell'immediato dopoguerra percepiva per questo trasporto ben 50 lire (secondo solo agli emolumenti del parroco, del sagrestano e del becchino). Era chiamata popolarmente "*Maria Penelo*" ed evocava sia la morte che la Divina salvatrice⁵⁸.

Il purgatorio ha dato l'avvio nella chiesa ad una colossale forma di sussidio al clero, attraverso l'offerta delle messe da morto: messe esequiali, messe di settimo e di trigesimo, messe anniversariali, messe gregoriane, messe *infra annum* "per i propri cari defunti", dalla liturgia spesso complessa quasi come quella del funerale, a seconda della tariffa stabilita, contrabbandata come libera offerta. È una pratica attualmente in declino, in quanto i preti hanno altre forme di sostentamento e le messe concelebrate con l'affrettato ricordo di due o tre defunti quanti sono i concelebrenti, ognuno dei quali prende la sua offerta, non soddisfa molto l'offerente. Si aggiunga che con l'introduzione del "parroco in solido", cioè di una forma di operatore spirituale itinerante e allocato altrove, i preti in parrocchia non ci sono più e viene dunque materialmente attenuata questa forma di suffragio.

Il tutto a vantaggio non tanto di ritualità spirituali alternative, come il rosario o le litanie dei morti, ma di forme nuove sostanzialmente neopagane come la conservazione delle urne cinerarie in casa, la deposizione di feticci sostitutivi sulla tomba o di altre "finte" già precedentemente analizzate⁵⁹.

Il limbo

Limbo è il posto di «color che son sospesi», per usare le parole del Poeta, in cui venivano relegate le anime che non erano state liberate, attraverso il battesimo, dal peccato originale.

Prima che la Chiesa nel 2007 lo avesse formalmente abolito, costituiva una sorta di luogo fatato nel quale, secondo la rappresentazione dantesca venivano destinate le anime nate prima della venuta di Cristo sulla Terra (come, ad esempio, il poeta Virgilio, vissuto «nel tempo de li dei

falsi e bugiardi») oppure i bambini deceduti prima di ricevere il battesimo.

Il limbo fu inserito da Dante nel primo cerchio dell'Inferno: un luogo in cui non gemiti, bensì sospiri vengono emessi da una fitta schiera di uomini, donne e bambini. Anime senza peccato, dunque non destinate ad alcun supplizio, ma che essendo morte prima del battesimo oppure di Cristo venturo, venivano a trovarsi in un eterno stato di sospensione, privo di pene ma anche di speranza.

La concezione del limbo elaborata dai nostri analfabeti montanari non ha molto in comune con quella dantesca di provenienza tomista. Esso è percepito piuttosto come una iella, una fregatura, una sorta di bagnomaria, un prodotto misterioso né carne né pesce nel quale sono finiti ebrei e bambini che non hanno avuto il dono del battesimo, non per colpa loro ma di un destino cinico e baro. Era perciò un *topos* del non essere, elaborato in chiave del tutto strumentale a questo essenziale sacramento.

Questo oscuro scenario veniva strumentalmente delineato per sostenere che il neonato andava battezzato subito, se no restava “ebreo” e dunque - in caso di morte - confinato ad una dimensione puramente naturale dell'al di là, nonostante la sua innocenza. I parroci esaminavano periodicamente le ostetriche sul modo di battezzare queste particolari categorie di neonati⁶⁰, con una speciale formula di rito: “Se sei vivo e se sei degno, io ti battezzo nel nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo”. Nel pronunciare la formula la levatrice doveva dare l'acqua con l'intenzione intima di conferire il battesimo, che era amministrato non solo ai feti a termine di gravidanza, ma in qualunque fase dello sviluppo, al momento della espulsione, purché avessero forma umana⁶¹. La materia dell'acqua e la formula del sacramento erano condizione essenziale della sua validità. A titolo di edificante conferma di questi assunti ci raccontavano al catechismo di quel gran prelato, vescovo o cardinale che fosse, che recandosi in visita al paese natale, veniva avvicinato da un'anziana donna che, ispirata, benediva il destino di essere stata lei, in nome della Santissima Vergine e di Sant'Antonio, a dargli il battesimo.

- In nome di chi? chiedeva il presule allarmato. Alla inquietante conferma il grand'uomo impallidito e costernato diceva: - Non son cristiano, non son nulla!

E lo avevano dovuto ribattezzare e dargli tutti gli altri sacramenti, compresi gli otto ordini sacri.

In realtà nell'immaginario collettivo esistenziale la differenza fra un bambino battezzato e uno non battezzato non era avvertita nei termini in cui li avvertiva la chiesa: erano bimbi, tanto gli uni come gli altri, la cui veloce transizione in questa valle di lacrime veniva sublimata dalla trasformazione in angeli e tosto rapidamente dimenticata e sostituita da altri bimbi cui venivano dati gli stessi nomi, non tanto per ricordarne la presenza, ma piuttosto per cancellarla definitivamente con un'altra destinata a durare più a lungo⁶². La razionalizzazione di questa dipartita era che solo nel cielo c'è la felicità e meno si sta sulla terra meglio è:

Beato chi muore innanzi che possa
In lui la malizia e il core ne investa.
La povera spoglia è in sen de la fossa

Ma l'anima è fuori la cruda
tempesta⁶³.

Tale impostazione trovava esplicito riferimento nel salmo 62, variamente riportato nei santini commemorativi, come nel caso di Ellis Dal Molin di Servo morta a 13 mesi nel 1940, poco prima della morte del padre, quasi «angelo messaggero di riposo alla sua carne tormentata»:

Dalla terra deserta invidiosa
Putrida sono venuta a Te

Nella santità dell'innocenza
A vedere la Tua virtù e gloria⁶⁴.

«La terra vi ha rifiutato vi accolga il cielo»: è una espressione ancora di grande attualità, soprattutto pensando al dramma dell'aborto. Più che per motivi teologici, credo che l'abolizione del Limbo sia stata determinata dalla chiesa a fronte di questo imponente fenomeno di massa e dunque di un'esigenza morale nuova: quella di qualificare queste vittime inermi dell'egoismo umano quali martiri pienamente meritevoli del gaudio eterno, mediante una sorta di battesimo del desiderio, espresso non dai diretti interessati, ma a loro nome dall'intero corpo mistico della chiesa, militante e trionfante, e da questa coralmente impartito.

Manda, o Gesù, i tuoi Angeli a
battezzare questi innocenti. Siano
messi loro i nomi dei Santi del cielo,
degli Angeli, degli Arcangeli, dei
Cherubini e dei Serafini. Nel tuo

nome, Signore, noi battezziamo
queste creature di tutti i continenti,
tribù, lingue, razze e popoli. Noi le
battezziamo nel nome del Padre, del
Figlio e dello Spirito Santo⁶⁵.

NOTE

* Un vivo ringraziamento a Vico Calabrò autore dei disegni contenuti in questo testo.

- 1 Raimondo Tea, detto "Mondo", nacque e morì a Servo di Sovramonte (1863-1933). Gobbo e malformato emigrò in Piemonte e in Svizzera e fece i mestieri più umili per sostenere la numerosa famiglia, trovando sfogo in versi umoristici e come sonatore di tromba nella banda del paese. I suoi componimenti sono rimasti - lui in vita - quasi tutti inediti. Sono stati ricostruiti e pubblicati in G. Dal Molin, *Tradizione e cultura nel Sovramonte*, Belluno 1983, pp. 41-65.
- 2 Dal Molin, *Tradizione e cultura*, p. 53.
- 3 Sul Vecellio e sulla sua attività di poeta, cfr. il numero straordinario di «Rivista Feltrina» a lui dedicato nella circostanza del primo centenario della morte: *Don Antonio Vecellio storiografo feltrino 1912-1922*, Feltre 2012. I suoi componimenti poetici apparvero soprattutto sul «Tomitano», «Vittorino da Feltre» e «Fior d'Alpe» e vennero raccolti in due volumi di *Poesie morali* e *Poesie sacre* editi dalla Tipografia Panfilo Castaldi nel 1869 e nel 1902. La religione è per lui il principio supremo che orienta la vita; è il motore del comportamento concreto e quotidiano, è il valore che dà significato ad ogni momento dell'esistenza. Senza la fede in Dio la vita non ha senso e dunque

la fede è la risposta migliore alla ricerca di un senso da dare alla propria vita, non solo nei grandi ideali, come nel caso dei martiri, ma soprattutto nelle piccole vicende quotidiane.

- 4 A. Vecellio, *Il 2 novembre 1898*, «Vittorino da Feltre», 14 (1888), p. 110.
- 5 Idem, *Al di là della fossa*, «Vittorino da Feltre», 1 (1909), pp. 3-4.
- 6 Nato a Lentiai da agiata famiglia nel 1803, vi morì il 23 gennaio 1923, dopo una vita trascorsa tra i comuni di Lentiai e di Fonzaso come impiegato comunale. Di famiglia agiata studiò presso il seminario di Feltre e all'Università di Padova. Le sue pubblicazioni poetiche sono sparse in vari numeri del «Tomitano», e del «Sile». L'opera più cospicua fu la traduzione dei sette salmi penitenziali, pubblicata da Castaldi. Poeta degno di miglior fama, traeva ispirazione totalmente dalla religione. Cfr. A. Vecellio, *I poeti feltrini. Memorie di mons. Antonio Vecellio*, Feltre 1896, pp. 458-463.
- 7 A. Vecellio, *La sera dei morti nel camposanto*, «Vittorino da Feltre», 11 (1899), p. 85.
- 8 Idem, *Il suicida*, «Il Tomitano», 3 (1888), pp. 13-14.
- 9 Idem, *Al di là*, «Vittorino da Feltre» 23/24 (1910), pp. 164-165.
- 10 *Sonetti di mons. Giuseppe Cumano*, «Il Tomitano», 4 (1884), p. 38. Nato a Feltre nel 1717, nobile, figlio di un notaio, canonico e vicario generale, era noto soprattutto per la abilità oratoria e come autore di omelie, panegirici e sacre orazioni, nonché di sonetti, egloghe e canzoni. Morì nel 1781.
- 11 Cito a questo proposito la predica della *Resurrezione* del 1981 di don Gianni De Zordi, e la conseguente rilettura laica di essa da parte di Vanda Milano, entrambe riportate alle pp. 133-134 della presente rivista.
- 12 A. Vecellio, *Il 2 novembre*, «Vittorino da Feltre», 21 (1890), p. 161.
- 13 Idem, *Dinanzi al sepolcro di un tempio di età imperiale*, «Vittorino da Feltre», 17/18 (1911), p. 132.
- 14 P. Corsetti, *Il Giudizio Universale di M. Buonarroti*, «Il Tomitano», 25 (1975), p. 200. Mons. Pietro Corsetti, nato a Pedavena nel 1785 e morto a Feltre nel 1865, fu professore di teologia teoretica presso lo studio filosofico del seminario, canonico teologo e autore di varie accademie quali «Il Fuoco», «La Patria», «Dante Alighieri», pubblicate per lo più sul «Tomitano» e di una ode latina *Dulcis amor patriae*. «Aveva la vena di Vincenzo Monti e se si fosse dedicato esclusivamente alla poesia non gli sarebbe rimasto molto indietro» (Vecellio, *I poeti feltrini*, pp. 313-314; G. Dal Molin, *I sacerdoti della diocesi di Feltre dalla restaurazione al secondo dopoguerra (1850-1950)*, Feltre 2004, p. 113).
- 15 Cristini, *Il di dei morti*, «Il Tomitano», 19 (1882), pp. 165-166.
- 16 Idem, *La commemorazione dei morti*, «Il Tomitano», 21 (1881), p. 166.
- 17 Bartolomeo Villabruna è uno dei massimi poeti ed eruditi feltrini del tardo settecento e dei primi dell'Ottocento. Nato a Cart nel 1861 e morto a Feltre nel 1841, studiò nel locale seminario e passò quasi tutta la sua vita a fare il canonico e il letterato. Fra le composizioni dialettali le più note sono la sopracitata predica di Rasai; il famoso *Pater noster recitò dal paron del camp quand chel sappia con poca polenta e gnent pera* e un sonetto con la coda *Par la seconda fanzion che i fa a San Vi de Valdobiadene de la parizion de la Madona del Caravai*. Noto per le durissime satire contro il conte Francesco de Norcen fu condannato dal Tribunale di Treviso e costretto ad un soggiorno coatto di un anno presso la certosa del Montello. Si conserva di lui un ritratto ad affresco nel suo palazzo di via Paradiso attuale sede del Museo Rizzarda. Cfr. *Le biografie feltrine di Giuseppe Biasuz*, a cura di G. Dal Molin, Feltre 1992, pp. 359-365.
- 18 B. Villabruna, *Mazzo di fiori poetici ossia saggio di rime e versioni*, Feltre 1836, pp. 166-169.
- 19 R. Tea, *Chi no vive giusto e bon*, in Dal Molin, *Tradizione e cultura*, pp. 54-55.
- 20 A. Vecellio, *Il Giudizio Universale*, «Vittorino da Feltre», 18 (1890), pp. 139-140.
- 21 Sacerdote, educatore, storico, filosofo e letterato. Nato a Feltre nel 1801 fu messo in seminario

dallo zio mons. Antonio Perotto, all'età di sette anni e ne assorbì sotto ogni aspetto - religioso, culturale, educativo - l'influenza grazie anche ad un gruppo consolidato di maestri. Laureatosi a Padova, fu arciprete di Santa Giustina, professore in seminario e canonico teologo, arcidiacono e penitenziere. Fu il redattore degli atti del sinodo diocesano di Feltre del 1857. Oltre a quattro carmi latini, vari discorsi, elogi funebri e poesie di circostanza e versi dialettali, è soprattutto autore di testi, memorie e dissertazioni varie: *La dottrina di Gesù Cristo in riguardo ai costumi favorisce gli interessi individuali e sociali e spinge la società al più conveniente punto di loro perfezione* (1828); *Una triplice dissertazione sull'Influenza del teatro sopra lo spirito pubblico, Sul malcontento e Della povertà, delle sue cause e dei suoi rimedi* (1843); *Sulla necessità di una savia censura* (1844); *Sulla pubblica opinione* (1852); *Sulle scuole di Feltre* (1855); *Sul territorio feltrino dopo la conquista fatta dai Romani* (1859); *Su alcuni costumi che dimostrano orientale l'origine de' Feltrini* (1860); *Intorno alla lapide sepolcrale dei Celimontani scoperta presso la Piazza Maggiore di Feltre* (1862); *"Prolusione sulle qualità di un sistema di educazione* (1863); *Sulla Via Claudia Altinate* (1863); *Sui progressi in materia di religione* (1864); *Del fiume Piave* (1866). Muore a Feltre nel 1870 e fu considerato con mons. Francesco Bertagno il sacerdote più autorevole e colto della diocesi nel XIX secolo. Vecellio, *I poeti feltrini*, pp. 369-399; Dal Molin, *I sacerdoti della diocesi di Feltre*, pp. 233-234.

- 22 G. Zanettini, *Il dolore*, «Il Tomitano», 14 (1878), p. 111.
- 23 Biblioteca Universitaria di Padova (d'ora in avanti BUP), cod.1626, *Rime e prose di Barba Ettore dalla Valbruna*, cioè di Vittore Villabruna, cittadino di Feltre, e canonico della cattedrale di detta Città morto ottuagenario circa l'anno 1870, pp. 11-12.
- 24 *Catechismo della Chiesa Cattolica*, articoli 1024 e 1025.
- 25 Concilio Vaticano II, *Costituzione dogmatica "Lumen Gentium"*, in *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Libreria Editrice vaticana 1965, art 1023.
- 26 San Paolo, *Prima Lettera ai Corinzi*, 2,9.
- 27 G. Dal Molin, *Le Visite pastorali nella diocesi di Feltre dal 1857 al 1899*, Roma 1978, p. 82.
- 28 Cristini, *Il dì dei morti. Sulla tomba della sposa*, «Il Tomitano», 19 (1883), p. 165.
- 29 A. Vecellio, *Sul tumulo di mia madre*, «Il Tomitano», 6 (1887), p. 45.
- 30 Idem, *Il Paradiso*, «Il Tomitano», 1 (1894), pp. 6-7.
- 31 F. De Boni, *La preghiera del mattino*, in Vecellio, *I poeti feltrini*, p. 425. Nato a Caupo nel 1816 e morto a Firenze nel 1870, mazziniano, giornalista, uomo politico e letterato, segretario della Repubblica Romana, ambasciatore in Svizzera, poi rifugiato politico e infine deputato al Parlamento, fu considerato dai radicali feltrini una delle massime loro glorie risorgimentali (cfr. *Le biografie feltrine*, pp. 171-174).
- 32 *Le rime e le prose de Barba Ettore dalla Valbruna da Feltro, vestide alla rustega feltrina, appricade al mereto sublimo del nobelo sagnor conte e caalgero Zuachin Bellat della sora ditta città* contengono la lettera di dedica al predetto Gioacchino Bellati, la predica del *Paradis*, la predica dell'*Infern*, un sonetto colla coda al *Sagnor Calonago Canto, gnanzi che el vae a bere l'egua de Recoaro*, sette intermezzi e un frammento (cfr. Vecellio, *I poeti feltrini*, p. 174; *Le biografie feltrine*, p. 371).
- 33 Così chiamato perché privo di un occhio, perduto in giovane età. Nato attorno al 1697, nobile, sacerdote, canonico e cancelliere vescovile, è indiscutibilmente il maggior poeta dialettale feltrino del XVIII secolo. Oltre alle rime e alle prose sopra citate, scrisse due poemetti nuziali *La Gaodenzia de barba Ettore della Valbrun par la Nozza del Cont Tomas Norcen con la sagnora contessa Maria Intonia Àndeli Stella* (pubblicata da Foglietta nel 1775) e *La gran donazza e spropositata gaodenzia de barba Ettore della Valbruna par la nozza del conte Fiorin d'Onig e della contessa Ada Bellata*; canzoni e sonetti vari come *Loda*; *Zobia Zozzolera*; *L'imbassada dei siei Cantoi de Sovramont a so selenzia el sagnor Zan 'Intonio Crotta podestà e capitano di Feltro*; *Per quel*

*solenne di che se fard la cazza dei tori, della orsa, della bolpe, del cerf in te la rena de Feltro; una commedia Chi fa el cont gnanzi l'ostel lo fa doi olte e varie farse da recitarsi come intermezzi fra un atto e l'altro di una commedia. Mori nel 1867 (cfr. Vecellio, *I poeti feltrini*, pp. 156-184).*

34 Vecellio, *I poeti feltrini*, p. 179.

35 *Ibid.*, pp. 179-180.

36 *Le biografie feltrine*, p. 372.

37 *Ibid.*, pp. 372-373.

38 *Ibid.*, p. 373.

39 BUP, cod. 1626, *Rime e prose*, p. 31.

40 *Le biografie feltrine*, pp. 373-374.

41 B. Migliorini-G. B. Pellegrini, *Dizionario del feltrino rustico*, Padova 1971, p. 127.

42 *Le biografie feltrine*, p. 374.

43 *Ibid.*

44 BUP, cod. 1626, *Rime e prose*, p. 25.

45 R. Tea, *Levatevi signori*, in Dal Molin, *Tradizione e cultura*, pp. 55-56.

46 Dal Molin, Sérbo. *Antropologia di un villaggio feltrino di montagna fra Ottocento e Novecento*, Feltre 2010, pp. 410-411.

47 BUP, cod. 1626, *Rime e prose*, p. 85.

48 *Ibid.*, p. 87.

49 A. Vecellio, *I poeti feltrini*, p. 180.

50 *Ibid.*

51 Dal Molin, Sérbo, p. 191.

52 R. Tea, *Bacco tabacco e Venere*, in Dal Molin, *Tradizione e cultura*, p. 64.

53 G. Dal Molin, *Chi segue el balo non segue Jesù. Detriti di storia sociale e antropologia culturale feltrina*, «Rivista Feltrina - El Campanon», 11 (2003), pp. 63-78.

54 *Ibid.*, p. 70.

55 Dal Molin, Sérbo, pp. 230-238.

56 *Catechismo della Chiesa Cattolica*, articoli 1030 e 1031.

57 A. Vecellio, *Il 2 novembre 1898*, «Vittorino da Feltre», 14 (1898), p. 110.

58 Archivio Dal Molin, testimonianza popolare sovramontina.

59 Cfr. «Rivista Feltrina», 32 (2014), pp. 56-57.

60 Dal Molin, *Le Visite pastorali*, *passim*.

61 *Parto e maternità nel Veneto all'inizio del secolo*, a cura di T. Casagrande, Bassano del Grappa 1994, p. 98.

62 Dal Molin, Sérbo, p. 272.

63 Dal Molin, *Storia di Feltre*, V/I, Feltre 2008, pp. 531-532.

64 Archivio Dal Molin, Fasc. santini funebri.

65 *Invocazione del battesimo per i bambini non nati (abortiti)*, (cfr. <http://www.preghiereperlafamiglia.it/preghiere-per-i-bambini-mai-nati.htm>).

g omnes illi iuxta facere bona fi
De sculis et rebz rāpore ignis accep
Item Statuimus q si quis habuerit u
sicula calderā seu dolā aliam: et op
infra terciū diem nō restituerit illi
noxioz puniat q quolibet et uice q
De sculis restituendis p cōc temp
Item Statuimus q si q ad uxorē ignis
aliquā sicula: et transactis octo diebz
esse: q malaris corp teneat: et debeat
magli q iurauit se amisisse dare sot. de
De uagli et gaffionibz canēdis
Item Statuimus q p cōc felexi teneat

Briciole statutarie

Fuoco

Matteo Melchiorre

In un saggio molto noto, Aron J. Gurevič ha sostenuto che nella cultura medievale «ogni fenomeno si poteva e doveva interpretare e comprendere [...] scorrendo dietro al suo involucro visibile anche un'altra essenza nascosta allo sguardo fisico»¹. Nel medioevo una realtà materiale immediatamente decifrabile secondo questo criterio era il fuoco. Al di là del suo involucro visibile, infatti, risiedeva un'essenza simbolica e molto stratificata. L'immagine del fuoco ricorreva di conseguenza nelle allegorie teologiche, nelle visioni mistiche, nelle metafore poetiche, nella liturgia religiosa, nel campo della medicina, nella teoria aristotelico-scolastica degli elementi, nell'iconografia... Durante il medioevo, perciò, il fuoco fu oggetto di un'elaborazione culturale ricca e molteplice, con numerose e variabili sfumature².

Due e di segno opposto, tuttavia, erano le valenze fondamentali attribuite al fuoco: *purificazione* e *punizione*. Questi due significati erano ben presenti sia ai dotti che alla massa degli illetterati. Se i primi vi potevano entrare in contatto attraverso gli studi, i secondi vi potevano accedere con l'ausilio di cerimonie e rituali collettivi. Per quanto riguarda il fuoco-purificazione, le trovate scenografiche forse più calzanti erano i roghi delle vanità, rituali in cui, allo scopo appunto di purificare l'anima dei singoli e la coscienza collettiva, venivano date alle fiamme grandi pire di oggetti vani e inducenti al peccato: libri sconvenienti, belletti, abiti lussuosi, carte da gioco, quadri immorali³... Il concetto del fuoco quale punizione, invece, aveva la sua rappresentazione terrena senz'altro più eclatante nelle condanne al rogo, pro-

Statuti di Feltre, libro II, rubriche 109-111, dettaglio
(Biblioteca Civica di Feltre, sezione storica, F III 11).

nunciate sia nel campo del diritto criminale sia nella prassi giudiziaria mirante alla difesa dell'ortodossia religiosa. Il fuoco, in breve, era la punizione (capitale) per le colpe più gravi e infamanti (sodomia, tradimento, omicidi efferati, pederastia, eresia, stregoneria...)⁴.

Prima che elaborazione culturale e rappresentazione collettiva, il fuoco, addomesticato e soggiogato al servizio dell'uomo, era però il suo stesso involucro visibile, cioè una presenza comune, docile e ordinaria nella vita quotidiana del medioevo: riscaldamento, illuminazione, cottura dei cibi, rimedio sanitario, energia impiegata nei più svariati cicli produttivi. Anche se affrontato sotto il profilo esclusivamente materiale, il fuoco aveva comunque uno statuto ambivalente. Accanto al suo addomesticamento pacifico, infatti, v'erano utilizzi che per quanto "manovrati" dall'uomo ne scoprivano il carattere violento e insidioso. Ancor prima dell'introduzione della polvere da sparo, il fuoco era il dispositivo militare di maggior potenziale distruttivo. Nel caso di ribellioni individuali o collettive, inoltre, era al tempo stesso mezzo di eversione e sanguinario strumento repressivo. Anche le esplosioni di fanatismo popolare, contro qualche minoranza percepita come ostile, avevano nel fuoco la folle arma del pregiudizio.

Il fuoco materiale, tuttavia, non era solo addomesticato, a scopi vuoi pacifici o vuoi violenti. Poteva sfuggire di mano al governo dell'uomo, e da docile, diventare indocile, mutandosi in incendio, in fiamma incontrollata e nemica. In questo senso, per le sue caratteristiche di imprevedibilità e per la forza distruttrice di cui era capace, il fuoco-incendio era assimilato alle calamità naturali⁵.

Il repentino volgimento del fuoco da fiamma amica a fiamma nemica restava comunque, nella gran parte dei casi, l'effetto di una responsabilità umana, dolosa o colposa. In quanto "dipendente" dall'uomo, perciò, tutto quanto concernesse il fuoco poteva e doveva essere regolamentato in termini di legge. Nelle città, dove maggiori erano la densità abitativa e i rischi potenziali, il fuoco venne posto al centro di una precisa azione legiferatrice, allo scopo di garantire prevenzione e procedure rapide per la gestione degli incendi. Con il consolidarsi della civiltà urbana, in breve, le normative su fuoco e incendi assunsero una rilevanza sempre maggiore, ritagliandosi un congruo spazio all'interno delle compilazioni statutarie di comuni e città⁶.

In linea con l'atteggiamento cautelativo delle città coeve, i redattori degli statuti trecenteschi di Feltre rivolsero al fuoco cura particolare. Osservando la storia feltrina in prospettiva, tanta attenzione su questa materia suona in certo senso "profetica", considerato che la città medievale era destinata a essere spazzata via, nel 1510, proprio da un incendio devastante (doloso)⁷.

Nel medioevo più che nelle epoche successive, del resto, le città erano espres-

sione dei materiali da costruzione disponibili *in loco*. Ovvio, dunque, che nel contesto ambientale di una città prealpina il ricorso al legno fosse per l'edilizia la soluzione di base. La città di Feltre andata in fiamme nel 1510 era perciò in gran parte costruita con materiale combustibile.

Gli stessi statuti ricordano la presenza dentro le mura di fienili, stalle, orti, tezze, depositi di legna da ardere, edifici interamente in legno o parte in muratura e parte in legno. Come si può appurare ancora oggi, inoltre, anche nei palazzi più importanti le tramezze interne erano sovente semplici listelli di legno smaltati o intonacati; ovviamente lignei erano quindi i solai. Si ricordi, infine, un aspetto "tipico" della Feltre medievale: gli edifici erano coperti a scandole lignee, almeno secondo quanto si deduce dalle carte notarili e dal diarista veneziano Marin Sanudo, che vide Feltre nel 1483: «li coverti dile caxe è di scandole, over legnami quadri». V'era poi una circostanza aggravante: il cattivo approvvigionamento idrico della città dentro le mura. A Feltre, a detta di Marin Sanudo, non v'erano infatti che tre fontane⁸. In una città così "combustibile", pertanto, un'accurata normativa anti-incendio era necessità ineludibile.

Le rubriche degli statuti feltrini riguardanti il fuoco non si preoccupano della campagna, al di là del perseguimento degli incendiari eventualmente residenti nel contado e del divieto di accendere fuochi di sorta sui vicini monti Aurin e Tomatico (*S. F.*, IV, 87). Le norme statutarie relative al fuoco si concentrano invece sulla *civitas*, vale a dire la città dentro le mura, e sui *burgi*, ossia le porzioni di città situate all'esterno di esse.

I provvedimenti presi dai redattori degli statuti di Feltre per scongiurare e gestire il «tempo del fuoco» («*tempus ignis*») contemplavano innanzitutto una serie di misure di prevenzione («*providentia*») che intervenivano sulla condotta dei singoli. Si andava dal divieto di accendere fuochi troppo vicino alle pareti o alle tramezze, al divieto di conservare in casa fieno, paglia, lino, scarti di potatura («*venceiae*») o altro materiale «*suspectum ab igne*». Si prescriveva che il fuoco venisse acceso solo nei camini, e che essi fossero «buoni e sicuri», ovvero «smaltati» con creta o calce. Nelle case più povere, dove invece non c'era camino, si permetteva sì di far fuoco per terra, ma a condizione che il pavimento avesse un fondo in somassa (calce battuta). Specifica attenzione, ancora, doveva essere rivolta alla disposizione dei letti, che si prescriveva fossero distanti dal fuoco almeno due passi. Gli statuti consigliavano, infine, di usare un «*testum*», vale a dire un coperchio da fuoco, manufatto ceramico di tipologia ben nota agli archeologi e da porre sopra il fuoco per conservarne le braci quando la fiamma non fosse sorvegliata (*S. F.*, II, 102).

Massima prudenza richiedevano quindi stalle e fienili, i luoghi più esposti al rischio d'incendio. Era vietato accendervi un fuoco, qualunque ne fosse il motivo, così come entrarvi con fiamme libere, a meno che non fossero custodite in lanterne. Su questo aspetto gli statuti raccomandano accurata vigilanza a osti e locandieri, ai quali si ingiungeva di disporre di un congruo numero di lanterne da dare agli ospiti qualora avessero deciso di recarsi nelle stalle, di notte, per controllare il proprio cavallo (*S. F.*, II, 102).

Oltre a orientare il comportamento dei singoli rispetto all'utilizzo del fuoco, gli statuti dettano alcune direttive urbanistiche anti-incendio. Vigeva il divieto, ad esempio, di costruire forni da pane nella contrada che scendeva da Portoria a Borgo Ruga, zona giudicata a rischio incendi, se la motivazione del divieto era la seguente: «causa evitandi ignis periculum» (*S. F.*, V, 58). Forni e fucine, peraltro, erano sì potenziali sorgenti d'incendio ma svolgevano funzioni indispensabili alla vita urbana. Per questo motivo, nelle altre zone della *civitas* tra le mura, gli statuti si limitarono a proibirne l'utilizzo durante la notte e a imporne un'attenta manutenzione (*S. F.*, II, 101).

A livello urbanistico-architettonico, tuttavia, il punto debole della Feltre trecentesca stava nei tetti a scandole. La soluzione ideale sarebbe stata la loro sistematica sostituzione con coperture di maggiori garanzie ignifughe: lastre di pietra («laste») o coppi. Imporre un generale ridisegno dei tetti cittadini non era tuttavia possibile, ragion per cui gli statuti stabilirono sovvenzioni per chi avesse deciso di eliminare le scandole e coprire la propria casa interamente a laste o a coppi. Il comune, infatti, si impegnava a offrire a titolo gratuito i carriaggi per l'eventuale trasporto di coppi e laste e a pagare le mercedi dei carradori (*S. F.*, II, 102).

Se il problema delle scandole non poteva essere risolto per decisione politica, era di conseguenza necessario, al di là dell'incentivo appena descritto, mettere in sicurezza l'esistente. Si ordinava perciò, con la minaccia di una sanzione pecuniaria di 100 soldi, che i camini che stavano sopra i tetti venissero abbattuti e ricostruiti sotto i tetti («sub tectis»). In alternativa, i camini potevano restare sopra i tetti, ma a patto che i loro proprietari facessero sostituire le scandole di legno con laste o coppi su una superficie di due piedi (70 cm) tutto intorno alla base del camino, poi aumentata a quattro piedi (140 cm) in un successivo statuto (*S. F.*, II, 102, 103).

Affinché queste misure di prevenzione andassero ad effetto occorreva vigilanza. Il comune, a tal fine, delegava a dei «consules» (scelti tra le fila del consiglio) l'incarico di visionare ogni mese case e camini per verificare che rispettassero le norme anti-incendio. Nel caso questa «commissione» avesse riscontrato irregolarità, la procedura contemplava: a) l'ingiunzione di provvedere entro tre giorni alla messa a

norma; b) una seconda ispezione di accertamento scaduto il termine; c) la denuncia scritta al rettore in caso di mancato rispetto dell'ingiunzione (S. F., II, 108).

Anche se le norme di prevenzione fossero state rispettate pedissequamente, il divampare di un incendio non poteva essere del tutto scongiurato. A poco avrebbe giovato il mastello pieno d'acqua che gli statuti consigliavano di tenere sempre pronto, specie laddove vi fossero magazzini di masserizie o forni (S. F., II, 101, 102). In caso d'incendio la collettività urbana doveva impegnarsi in una proficua cooperazione, tanto più dato che nella Feltre medievale non esisteva un corpo pompieristico.

Gli statuti lasciano però intravedere che nello spegnimento dei fuochi ad avere un ruolo importante erano le cosiddette «desene», cioè i gruppi, organizzati su base di contrada, che formavano i ranghi della milizia cittadina; si trattava di un minuscolo esercito, di forma più che di sostanza, reclutato fra i cittadini. Ogni singola desena della città doveva avere, pronti all'uso in caso d'emergenza, una scala lunga almeno 20 piedi (7 m) e un grosso tino pieno d'acqua («brenta»), da 3-5 congi (2,25-3,75 hl) di capacità (S. F., II, 102). Una desena su due, inoltre, doveva avere un «graffium», ossia un uncino di ferro posto in testa a una lunga pertica, da usare durante le operazioni di spegnimento degli incendi (S. F., II, 111).

Oltre al pronto intervento delle desene, che per essere organizzate su base di contrada si auspicava garantissero una tempestività capillare, il comune di Feltre si faceva direttamente carico di conferire a ciascuno dei quattro quartieri cittadini un *graffium* e un grande «tinacium» da 25 congi (18,7 hl), ben curato e pieno d'acqua (S. F., II, 111). I quattro tinazzi del comune servivano alla *civitas* dentro le mura, dove l'acqua scarseggiava, poiché i borghi potevano ricorrere in caso d'emergenza ai corsi d'acqua e alle rogge. Gli statuti, riguardo al torrente Colmeda, precisano ad esempio che quanti avevano il diritto di attingere l'acqua del torrente per irrigare i propri campi, potevano effettuarne il prelievo soltanto dal crepuscolo del sabato all'aurora del lunedì successivo, e sempre in quantitativi tali da far rimanere nell'alveo una quantità d'acqua sufficiente per ricorrervi «tempore ignis» (S. F., III, 85).

L'intervento del comune cittadino non si limitava a predisporre un tinazzo e un *graffium* per ogni quartiere. Metteva a disposizione anche altro materiale anti-incendio, che si trovava depositato nel cuore della città, in Piazza Maggiore, sotto la loggia della chiesa di S. Stefano. Sotto la loggia erano pronti all'uso otto *graffi* di buon ferro e dieci scale. In caso di emergenza, qualunque cittadino poteva recarsi alla loggia di S. Stefano, prendere le scale o i *graffi* del comune,

servirsene nello spegnimento del fuoco e quindi riconsegnarli. Per distinguere le scale del comune da tutte le altre (quelle di privati o delle desene), esse erano munite di due pendagli («peroli»). Le scale e i *graffi* della loggia di S. Stefano (così almeno volevano gli statuti) dovevano essere utilizzati, sotto pena di 20 soldi, soltanto in caso d'incendio; le guardie notturne, perciò, erano tenute a denunciare al rettore ogni prelievo sospetto degli strumenti anti-incendio messi a disposizione della cittadinanza (S. F., II, 102, 111).

Una volta che il fuoco fosse divampato in qualche edificio della città, l'intervento doveva essere celere e organizzato. Gli statuti di Feltre tracciano dunque un elementare codice di comportamento, una procedura rudimentale. Al divampare di un incendio, innanzitutto, colui o coloro che vivevano nell'edificio colpito dal sinistro erano tenuti immediatamente a gridare «Al fuoco! Al fuoco!» («clamare alta voce: Focum! Focum!»). Non interponendo perdite di tempo, quindi, dovevano aprire la porta di casa e tenerla spalancata, in modo tale che quanti accorrevano alla richiesta di soccorso potessero entrare senza ostacoli. Anche i vicini della casa in cui era scoppiato l'incendio dovevano agire allo stesso modo. Coloro che non avessero seguito queste direttive, e non avessero prontamente dato seguito allo spegnimento del fuoco, erano sanzionabili con una pena di £ 10; gli insolventi sarebbero stati messi in catene per due giorni, quindi fustigati e infine banditi dalla città (S. F., II, 104).

Nel caso di incendi estesi e pericolosi, e che richiedevano perciò un più nutrito soccorso, l'allarme era lanciato dalla campana a martello della torre civica. A quel richiamo dovevano correre in aiuto tutti i maschi aventi dai 14 ai 60 anni. A quest'opera di soccorso non erano tenuti solo gli abitanti della città, ma tutti coloro che potessero udire il suono della campana, anche qualora si trovassero al lavoro nei campi o in soggiorno nelle dimore di campagna. La popolazione maschile così convocata doveva correre all'incendio portando con sé «armi competenti»: scure («manaria»), scudo, copricapo di ferro («capellina»), elmo con o senza visiera («mascara», «bacinellum») e forcione di ferro («furca ferri») (S. F., II, 105).

È facilmente immaginabile la concitazione del «*rumor ignis*»: le grida «Focum! Focum!», gli uomini delle desene con i *graffi* e con l'acqua delle loro bren-te, cittadini con elmi in testa che accorrono portando in spalla le scale del comune, o i secchi di casa propria, facendo la spola dai *tinacii* pubblici dei quartieri all'edificio in fiamme. In tanta concitazione qualcosa poteva finire involontariamente in mano altrui o andar perduto; i beni più volatili, per forza di cose, erano i secchi, che il comune si impegnava a risarcire, qualora smarriti, in ragione di 10 soldi l'uno (S. F., II, 109, 110).

Il confusionario assembramento di uomini in occasione di un incendio po-

teva inoltre dar luogo a comportamenti criminali e pericolosi per l'ordine pubblico. I redattori degli statuti erano coscienti di questo rischio, e cercarono di elaborare delle norme al proposito. Ad esempio vietarono che durante i soccorsi si portassero armi di offesa, eccettuati piccoli coltelli (*S. F.*, II, 105), e stabilirono un tariffario di sanzioni pecuniarie: £ 25 per chi scatenasse una rissa durante l'incendio; £ 50 per chi colpisse qualcuno senza spargimento di sangue («sine cruentatione»); £ 100 e bando di due mesi per chi ferisse qualcuno con spargimento di sangue; condanna a morte (o confisca dei beni e bando perpetuo in caso di sua fuga) per colui che avesse commesso un omicidio approfittando della concitazione legata all'incendio (*S. F.*, II, 107).

Altro comportamento criminale che i redattori degli statuti sapevano poter insorgere mentre un edificio veniva arso dalle fiamme, o subito dopo lo spegnimento del fuoco, era lo sciacallaggio, punito con un'ammenda di £ 25. Quanto grave fosse ritenuto questo crimine è suggerito dalla pena per chi non avesse potuto pagare la prevista ammenda: quattro giorni di catene e bando dalla città e territorio, ma solo dopo un adeguato supplizio: il colpevole doveva venire marchiato a caldo sulla fronte e sulle mascelle, con un ferro rovente (*S. F.*, II, 106).

Questa cruenta disposizione indirizza verso l'ultimo aspetto delle norme sul fuoco presenti negli statuti trecenteschi di Feltre, ovvero i provvedimenti sanzionatori. Come detto più sopra, infatti, salvo nel caso di inneschi naturali (fulmini), l'incendio era effetto di una responsabilità umana, dolosa o colposa.

Per quanto riguarda gli *incendi colposi*, la sanzione pecuniaria si misurava sul numero di persone residenti nella casa andata in fiamme, ovvero sul nucleo familiare in senso esteso. Ad esempio, una sanzione di £ 10 doveva essere moltiplicata per cinque se cinque erano i residenti nell'immobile sinistrato. I gradi di condanna pecuniaria per incendio colposo erano tre:

- se l'incendio, per imperizia o superficialità nella gestione del fuoco, divampa all'interno di una casa senza che esso risulti visibile all'esterno, ammenda di £ 10 per ogni residente;
- se l'incendio passa dall'interno della casa all'esterno, risultando dunque visibile, ma viene spento in fretta senza produrre grandi lesioni all'immobile, ammenda £ 25 per ogni residente;
- se l'incendio divora l'intera casa o la maggior parte di essa, ammenda di £ 50 per ogni residente (*S. F.*, II, 102).

La legge medievale, tuttavia, si reggeva sul principio della disuguaglianza: gli uomini *non* sono tutti uguali di fronte alla legge. Le sanzioni e le pene venivano comminate a seconda del rango del colpevole, con un criterio discrimina-

torio dall'alto in basso. Questo principio emerge negli statuti feltrini nel caso un incendio colposo fosse imputabile alla responsabilità di un servo; qualora quest'ultimo, come presumibile, non avesse potuto accollarsi l'ammontare di una sanzione pecuniaria considerevole, egli sarebbe stato perpetuamente bandito dalla città, previo supplizio: fustigazione pubblica e, ancora, marchio a caldo sulla fronte e sulle mascelle (S. F., II, 102).

Per quanto riguarda l'*incendio doloso*, infine, gli statuti prescrivevano la massima pena, senza deroghe. Chi appiccava un fuoco «fraudolenter», e fosse stato scoperto ed arrestato, doveva attendersi di essere condannato al rogo e bruciato vivo (S. F., IV, 41).

Il quadro delle sanzioni per incendio colposo e doloso, così come quelle per atti di sciacallaggio «tempore ignis», rimette singolarmente al centro dell'attenzione le valenze simboliche del fuoco. Quest'ultimo, in altri termini, così com'era la colpa imputata, diventava il supplizio per l'espiazione di quella medesima colpa. Con un ferro scaldato nel fuoco si punivano gli sciacalli e i responsabili di umile condizione di un incendio colposo. Il supplizio della «bullatura in fronte» era perfettamente in linea con i principi, giuridici ed etici, del diritto criminale medievale. Come osservato da Michel Foucault, il supplizio

mette in correlazione il tipo di danno corporale, la qualità, l'intensità, la lunghezza delle sofferenze con la gravità del crimine, la persona del criminale, il rango delle vittime. Esiste un codice del dolore; la pena, quando è suppliziante, non si abbatte a caso o in blocco sul corpo; è calcolata secondo regole dettagliate⁹.

La scelta di punire il responsabile di un incendio colposo con un ferro rovente non manca certo di una correlazione tra qualità del supplizio e natura della colpa. Il marchio a caldo in fronte, poi, non era una pena che riconciliasse con la società il colpevole. Quest'ultimo avrebbe portato in volto le cicatrici della sua colpa per il resto della vita: il marchio, tenendo sempre presente Michel Foucault, «traccia intorno, o, meglio, sul corpo stesso del condannato, dei segni che non devono cancellarsi»¹⁰. Un servo che per leggerezza avesse lasciato incustodito il fuoco generando un incendio, insomma, era ritenuto responsabile di un delitto incancellabile e come tale, per sempre e da chiunque, sarebbe stato riconosciuto.

Il fuoco quale supplizio, in maniera significativa, torna in gioco, come appena visto, nella pena inflitta al responsabile di un incendio doloso: la condanna al rogo. Stando al formulario usato negli statuti di Feltre, la condanna al rogo dell'incendiario riassumeva in sé entrambe le valenze simbolico-culturali del fuoco di cui si è detto all'inizio: punizione e purificazione. Dicono gli statuti: l'incendiario «sia bruciato col fuoco, così che muoia e purghi il danno» («igne

comburetur ita quod moriatur et damnum emendet»). Se l'espressione «ita quod moriatur» parla inequivocabilmente di un fuoco-punizione, l'aggiunta «et damnum emendet» introduce l'idea di un fuoco-purificazione. L'incendiario condannato a morte, bruciando nel fuoco, da un lato pagava con il dolore e con la vita la propria colpa (punizione) e dall'altro, "grazie" al fuoco di quel supplizio, purgava ed emendava la medesima colpa, in certo modo, dunque, purificandosi; implicazione non irrilevante se si pensa che l'anima dell'incendiario, punito e purificato sulla terra, doveva comunque presentarsi al giudizio celeste.

NOTE

- 1 A. J. Gurevič, *Le categorie della cultura medievale*, Torino 2007², p. 72.
- 2 Sull'elaborazione culturale del fuoco si vedano G. P. Maggioni, *Il fuoco dell'altro mondo nelle Visiones altomedievali fino a Beda. Le radici di una tradizione letteraria*, in *Il fuoco nell'alto medioevo*, Atti delle Settimane di Studio (Spoleto, 12-17 aprile 2012), Spoleto 2013, pp. 99-149 e P. Cammarosano, *Gli incendi nella narrazione storica altomedievale*, in *Il fuoco nell'alto medioevo*, pp. 599-614.
- 3 G. Ciappelli, *Il rogo della cultura: i bruciamenti delle vanità*, in *Girolamo Savonarola. L'uomo e il frate*, Atti del XXXV Convegno storico internazionale (Todi, 11-14 ottobre 1998, Spoleto 1999, pp. 261-295. Un rogo delle vanità fu organizzato nel campo del convento feltrino di S. Spirito, nel 1492, da fra Bernardino da Feltre (M. Melchiorre, *Frati e testatori. L'osservanza francescana e il convento di S. Spirito a Feltre nel XV secolo*, in *Via Mezzaterra* 35. Studi di storia e arte per mons. Mario Cecchin, a cura di D. Bartolini-T. Conte, Belluno 2010, p. 108).
- 4 Un inquadramento sui fondamenti della pena del rogo si legge in S. Sospetti, *Il rogo degli eretici nel medioevo*, Tesi di Dottorato in Filologia romanza e cultura materiale, ciclo XXV, Università di Bologna, rel. L. Paolini, 2013, pp. 5-59 (in particolare, sulle legislazioni statutarie, pp. 45-55).
- 5 Nel 1215, ad esempio, il giurista Roffredo Beneventano equiparava il divampare di un incendio allo scatenarsi di un terremoto (cit. in C. Storti, *L'incendio nella legislazione longobarda. La disciplina dell'incendio in tempo di pace tra cautele e presunzioni contro le malizie degli umani*, in *Il fuoco nell'alto medioevo*, pp. 355-383). Sulla realtà e sulle percezioni delle calamità naturali, e dunque sulla percezione dell'incendio quando assimilato ad esse, cfr. il volume miscelaneo *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni*, a cura di M. Matheus-G. Piccinini-G. Pinto-G. M. Varanini, Atti del XII convegno del Centro di Studi sulla civiltà del tardo Medioevo (San Miniato, 31 maggio-2 giugno 2008), Firenze 2010.
- 6 Storti, *L'incendio nella legislazione longobarda*; Sul fuoco e i suoi utilizzi si veda il volume *Al fuoco! Usi, rischi e rappresentazioni dell'incendio dal Medioevo al XX secolo*, a cura di L. Lorenzetti-V. Giannò, Milano 2010.
- 7 Cfr. bibliografia cit. in *L'incendio degli incendi. Cronache di una città distrutta*, Feltre 2010.
- 8 M. Sanudo, *Itinerario per la Terraferma veneziana*, a cura di G. M. Varanini, Roma 2014, p. 394. Sulle difficoltà legate all'approvvigionamento idrico della città dentro le mura cfr. G. Zanella, *Incalzati dalla peste. Feltre, San Rocco e San Sebastiano sopra la cisterna ex voto constructam*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 350 (2012), pp. 205-235 (in particolare 210-215).
- 9 M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino 1993, p. 37.
- 10 *Ibid.*



L'oggetto spolverato

Cassa nuziale con decoro a *champlevé*

Eleonora Feltrin

Manifattura veneta: legno di cedro intagliato, bulinato, dipinto; ferro battuto

h. 32 cm - larg. 71 cm - prof. 42 cm

XVI secolo

Feltre, Museo Civico, inv. n. 481

Presso il Museo Civico di Feltre si conserva una bellissima cassa in legno di cedro intagliato, bulinato e inciso, databile al pieno XVI secolo. Di forma parallelepipedica, con coperchio piatto, la cassa ha il fondo ribassato, cioè staccato dal piano d'appoggio, per salvaguardare il contenuto da eventuali infiltrazioni d'umidità¹. Il fronte, le due tavole laterali e l'interno del coperchio sono impreziositi dalla tecnica ornamentale dello *champlevé*, un intaglio piatto e bulinato, su fondo punzonato e poi, solitamente, riempito con paste colorate (in prevalenza cera d'api con pigmenti rossi e verdi). In tal modo si realizza un effetto di superficie uniforme e levigata, da cui emerge la parte figurativa dipinta ad inchiostro. La diffusione di questa tecnica, spesso riferita alla sola area geografica dell'Adige, si estese invece a tutto l'entroterra veneto e friulano, come testimoniano i numerosi esemplari ancora conservati in collezioni pubbliche e private di queste zone. In genere tale produzione è ristretta temporalmente alla prima metà del Quattrocento, anche se il suo persistere dentro il pieno XVI secolo è ben esemplificato proprio dalla cassa qui presa in esame².

Il fronte della cassa è suddiviso in cinque fasce verticali; nelle due più esterne si distinguono due guerrieri romani, con armi e scudo, entro delle finte edicole architettoniche con colonne laterali e cupola; nella fascia centrale, il motivo

della fontana della giovinezza, legato ancora al gusto gotico, è accompagnato da due puttini alati che sorreggono uno stemma, identificabile con quello della famiglia committente³.

Nelle due fasce intermedie compaiono invece due scene con architetture all'antica e ancora un soldato romano. Esse sono sormontate da due nicchie con all'interno immagini di animali (cane, leone, cervo, e probabilmente un ghepardo) mentre, nella parte inferiore, girali vegetali racchiudono altri due animali alati (un cigno a sinistra e un drago a destra).

Le due tavole laterali, con maniglie in ferro battuto, presentano sul contorno una fascia decorativa dipinta ad inchiostro, con motivo vegetale bilobato; al centro, dei tralci vegetali a girali, disegnano due cuori fogliati, che si distaccano dal fondo, sempre punzonato. All'interno, la cassa è suddivisa in due parti, una più ampia ed una più stretta, attraverso una tavola, anch'essa dipinta ad inchiostro bruno, con la figura di un putto alato musicante con liuto.

La particolarità della cassa del Museo Civico sta inoltre nel fondo del coperchio decorato, mentre la parte superiore è lasciata senza decoro; era infatti previsto che tali oggetti, una volta giunti nella dimora dei novelli sposi, fossero di solito posti in camera da letto e fungessero da oggetti d'arredo; appoggiato alla parete, il coperchio sarebbe stato lasciato aperto, mostrando così il suo lato interno abbellito dall'intaglio. Qui, come nel fronte, la composizione centrale, enfatizzata da una cornice lignea in aggetto, è racchiusa da due figure di guerrieri romani con scudo e armi entro edicole. Nella parte inferiore compare nuovamente il motivo a girali vegetali, mentre nella fascia superiore tre esseri femminili fantastici, alati e con corpo di sirena, suonano degli strumenti musicali, mentre uno di essi si sta specchiando⁴.

La scena centrale, sempre su fondo bulinato, raffigura un trionfo classico, con guerrieri romani che accompagnano un carro, guidato da uccelli alati, sui cui è seduto il vincitore (probabile allusione allo sposo). In questa cassa, elementi decorativi ancora legati al gusto gotico, quali girali vegetali, soggetti tratti dai bestiari e il motivo iconografico centrale della fontana della giovinezza si coniugano a motivi d'ispirazione invece classica, come appunto i trionfi legati ad episodi di storia romana, che denotano un gusto prettamente cinquecentesco per l'antico.

La storia di casse e cassoni, tipologia cui è riferibile il pezzo del Museo civico, inizia probabilmente dalla cassa da viaggio che, da oggetto di utilità e uso comune, diventò poi un arredo fisso, anche di alto valore artistico. Durante tutto il Trecento e il Quattrocento, nella semplicità dell'arredo domestico, anche signorile, il cassone e le casse furono fra gli oggetti di maggior uso e diffusione. Solitamente, uno o più cassoni trovavano collocazione in camera da letto, addossati al muro, oppure disposti ai piedi e ai fianchi del letto, che spesso circondavano completamente; essi fungevano sia da armadio che da vano contenitore ma, al

tempo stesso, da sedile e da piano d'appoggio. I cassoni potevano poi trovare spazio anche in altre stanze, specialmente nel salone principale, dove contenevano arazzi, tappeti, oggetti d'arte. Tra la fine del Quattrocento e la metà del Cinquecento, nonostante si aggiungano nuove tipologie di mobili per riporre oggetti (ad esempio l'armadio e il cassettone), casse e cassoni continuarono a svolgere un ruolo fondamentale nell'arredamento domestico, finché, nel corso del Seicento, andarono gradatamente in disuso⁵.

Particolare fortuna, all'interno di tale tipologia di oggetti, incontrarono la *cassa* e il *cassone da nozze*, di solito commissionati in coppia, soprattutto in occasione di unioni fra membri del patriziato, tanto che molto spesso essi riportano, intagliati o dipinti, gli stemmi delle nobili famiglie; la loro funzione principale era quella di contenere l'abbigliamento e i beni degli sposi, anche se spesso il cassone veniva portato in parata o esibito nel "portego" durante le celebrazioni nuziali; tale rituale suggellava il vincolo sociale costituito con il matrimonio e l'ingresso della donna nella casa del marito.

I fronti dei cassoni, decorati con episodi tratti dalla letteratura classica e contemporanea, dalla Bibbia o dalla storia antica, fungevano pure da esempi di moralità e servivano come "educazione sentimentale" per gli sposi. I principali temi decorativi sono infatti tratti dalla mitologia e dalla storia antica, ma non è raro ritrovarne di derivati dalla contemporanea letteratura. Accanto a Omero, Virgilio, Ovidio e ai grandi autori latini, spesso si incontrano soggetti ispirati alle opere di Dante, Boccaccio e Petrarca. Si possono poi trovare iconografie di vita quotidiana contemporanea, con scene di battaglie famose, cerimonie, giostre, tornei, spettacoli e cacce. Nei cassoni nuziali, i soggetti più diffusi sono comunque quelli allusivi all'amore, alla fedeltà e alla felicità coniugale, con celebri coppie tratte dalla mitologia e dalla letteratura classica quali Amore e Psiche, Paride ed Elena, Orfeo ed Euridice, Bacco e Arianna, Lucrezia o Virginia per arrivare fino a Griselda e a Nastagio degli Onesti, celebrati nel *Decamerone*.

Se poi pensiamo che moltissimi pittori famosi fra Quattrocento e Cinquecento decorarono casse e cassoni nuziali⁶, lasciando dei veri e propri capolavori artistici, ecco ben spiegato il successo di un complemento di arredo mobile che per quasi tre secoli ebbe un ruolo di primo piano all'interno delle dimore dell'epoca, non solo come bene d'uso, ma come vero e proprio oggetto d'arte da esibire.

A conclusione di questa scheda, va ricordato che presso i depositi del Museo si conserva un'altra piccola cassetta, decorata sempre con la tecnica a *champlevé*, di minori dimensioni rispetto alla cassa appena analizzata⁷. Anche questo esemplare può essere datato al pieno Cinquecento. Il fronte della cassetta-forziere (poiché dotata di una chiusura in ferro battuto), presenta una scena galante centrale con un incontro fra un gentiluomo e una gentildonna, racchiusa fra due torri laterali, su fondo punzonato. L'interno è suddiviso in più scomparti, tre

lateralali e uno centrale, racchiusi da piccole tavolette dipinte ad inchiostro con girali vegetali. Anche in questo caso il coperchio è decorato nella parte interna, con la scena di un *Concerto campestre*, di pieno gusto cinquecentesco: una giovane coppia in abiti contemporanei è seduta in mezzo al prato; la fanciulla tiene tra le mani un liuto, mentre un'altra fanciulla, sulla destra, sta probabilmente danzando. Anche qui le immagini si stagliano su un fondo intagliato e punzonato e sono racchiuse da una cornice dipinta ad inchiostro, con motivo lobato. Lo stesso motivo decorativo si ritrova pure nel primo cassone, a contornare le due tavole laterali; qui però, rispetto alla piccola cassetina-forziere, il decoro è più compiuto e definito, di maggior finezza e qualità esecutiva.

NOTE

- 1 Per realizzare casse e cassoni si impiegavano differenti essenze legnose, quali abete, larice, pioppo, noce. Casse e cassoni di pregio, come quello qui analizzata, potevano essere realizzati anche in legno di cedro o cipresso, molto duttili nella lavorazione ad intaglio e allo stesso tempo molto aromatici e quindi in grado di preservare il mobile dagli attacchi di insetti e parassiti. La tecnica costruttiva prevedeva varie fasi: la preparazione delle tavole, assemblate poi attraverso l'impiego prevalente di incastri a coda di rondine o giunture in ferro battuto. Seguiva infine la fase decorativa, con la lavorazione ad intaglio ed eventuali motivi decorativi dipinti. Si vedano, per approfondimenti su tipologie di arredo in epoca tardo medievale e rinascimentale, e sulle tecniche artistiche impiegate, alcuni saggi di M. Grattoni D'Arcano, tra i quali: *Gli arredi nella dimora friulana nel tardo Medioevo*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a cura di G. Fiaccadori-M. Grattoni D'Arcano, Venezia 1996; *Gentilhomeni, artieri et merchatanti. Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amaleo (1505-1588)*, catalogo della mostra a cura di M. Grattoni D'Arcano, Cinisello Balsamo 2005 (con particolare riferimento alle pagine 324-325, scheda VI. 3b). Sulla tipologia delle casse a fondo ribassato si veda pure: C. Santini, *Mille mobili veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX*, I: *Le province di Vicenza, Treviso e Belluno*, Modena 1999, pp. 14-37. Sulla cassa in esame si rimanda anche a: Santini, *Mille mobili veneti*, p. 37, nn. 61-63 e L. Bentivoglio, *I mobili del Museo Civico di Feltre. Catalogo*, Feltre 1979, p. 44, n. 48.
- 2 Grattoni D'Arcano evidenzia come, nel pieno Cinquecento e nel Seicento, spesso all'intaglio piatto si sostituisca una tecnica più corsiva e sbrigativa, limitata alla sola punzonatura delle zone del fondo, realizzata utilizzando una maschera in carta, cartone o legno traforata laddove fosse prevista la punzonatura (cfr. Grattoni D'Arcano, *Gentilhomeni, artieri et merchatanti*, p. 324).
- 3 L'incisione riproduce uno stemma di rosso, alla banda d'argento, carica di tre ciambelle, accompagnata da una stella a cinque punte in capo, sempre d'argento; al momento non è stato possibile riferire l'arma ad una specifica famiglia; non rientra comunque fra gli stemmi noti dei casati di Feltre e Belluno (per confronti si veda A. Burlon-L. Pontin, *Araldica della Provincia di Belluno*, I, Belluno, 2000).
- 4 Il motivo iconografico dello specchio è solitamente legato all'allegoria della *Prudenza*, raffigurata come una giovane donna con serpente e specchio. Il serpente - che in questo caso specifico non compare - è simbolo della sapienza che opera contro le avversità, nonché simbolo della logica. Il serpente rappresenta pure il tempo che si rinnova ciclicamente. Nell'antichità il ser-

penne veniva anche considerato simbolo dell'eternità e per questo collegato a Saturno e a Giano, dio dell'anno nuovo. L'immagine della giovane donna che guarda il proprio volto riflesso nello specchio compare invece nell'iconografia tardo medievale; lo specchio è attributo della virtù che impone la conoscenza di se stessi, come condizione necessaria per la realizzazione del bene. Tale iconografia trova fondamento in uno dei passi del *Libro della Sapienza*: «La sapienza è uno splendido riverbero della luce eterna, specchio puro dell'attività di Dio, immagine della sua bontà» (*Sap.*, 8, 26).

- 5 Negli inventari seicenteschi, infatti, molto spesso si ritrova la voce «cassone all'antica», a denotare un oggetto ormai poco utilizzato, legato per lo più ad un tempo ormai trascorso.
- 6 Si pensi che in area toscana si dedicarono alla pittura di cassoni nuziali artisti quali Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi, il Ghirlandaio, Domenico Veneziano, il Pollaiuolo, mentre in area veneta possono essere citati fra tutti il Mantegna, i pittori della cerchia di Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, alcuni pittori giorgioneschi per giungere al pittore manierista Andrea Schiavone.
- 7 La cassetta (inv. n. 482) misura 34 cm di larghezza, 13,5 cm di altezza e 19,3 cm di profondità. Si può ipotizzare che essa fosse un portaoggetti preziosi, realizzato in *pendant* con la cassa più grande; infatti, il piccolo scrigno si posiziona perfettamente all'interno dello scomparto minore della cassa stessa. Non è però al momento possibile verificare tale ipotesi, perché nei vari inventari del Museo Civico non è registrata la provenienza di questi due oggetti; l'unica traccia che ad essi potrebbe riferirsi è l'entrata in Museo, nel 1903, di una «cassetta scrigno in legno con ornati e figure appartenente alla famiglia Zanin», citazione comunque vaga ed incerta (cfr. Archivio del Museo Civico di Feltre, *Museo Civico, I catalogo, 1903. Elenco degli oggetti esistenti nella sala del Museo di Feltre*, c. 192).



Scorci scomodi

[*La nuova vita*] si impone, tende a cancellare la vecchia, come per una gelosa frenesia, per un gusto inconsciamente iconoclasta.

S. Guarnieri, *Il viale di Cart*

Villa Villalta

Matteo Melchiorre

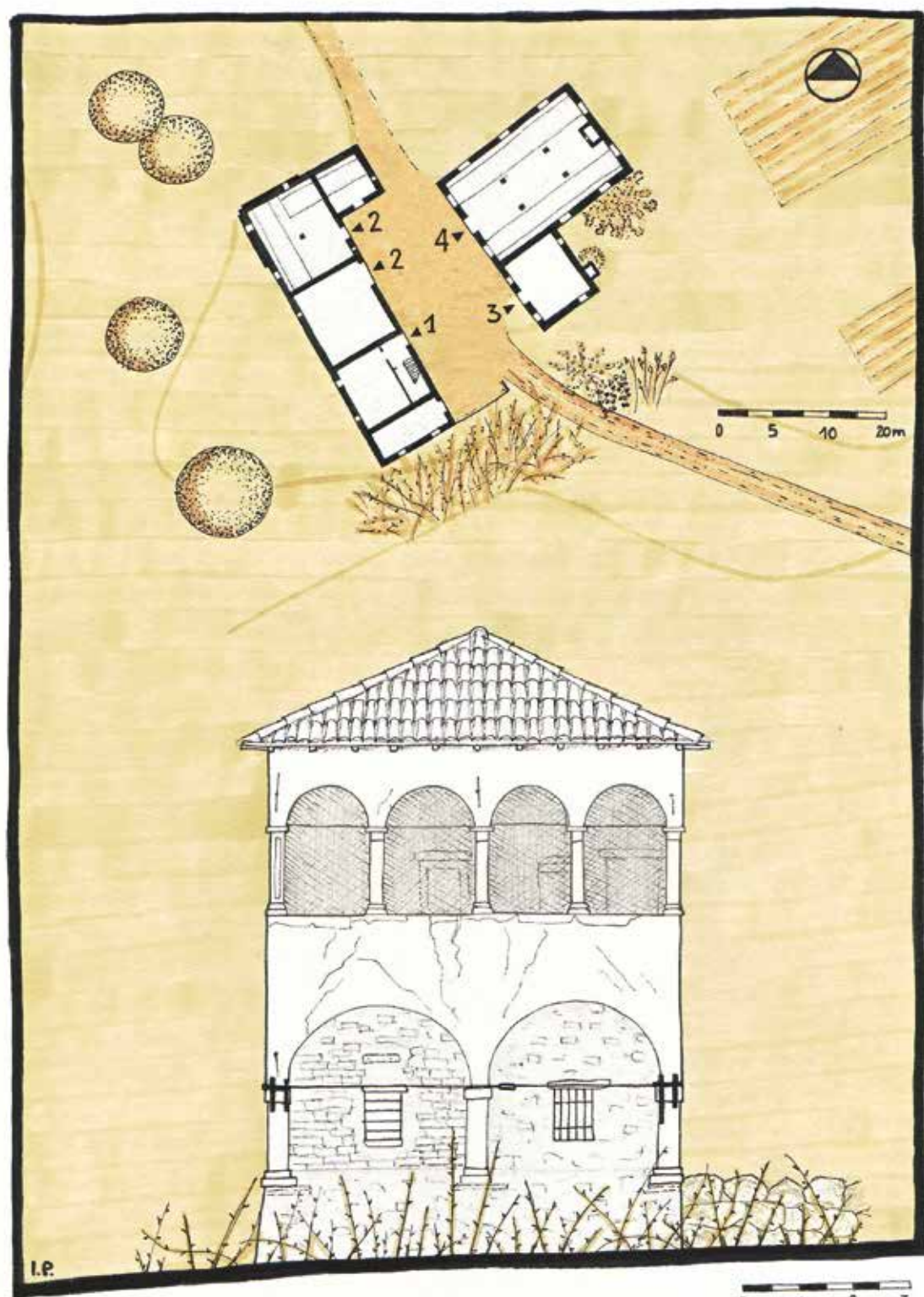
Tipologia: villa rustica

Ubicazione: località Cart, comune di Feltre

Bibliografia orientativa: A. Alpago Novello, *Ville della Provincia di Belluno*, Milano 1982, p. 309; *Le ville nel paesaggio prealpino della Provincia di Belluno*, a cura di P. Conte-S. Chiovaro, Milano 1997, pp. 108-109; S. Chiovaro, *Ville venete: la Provincia di Belluno*, Venezia 2004, pp. 148-149; G. Sasso, *La collina delle grazie. Storia di Vellai, Cart e dintorni*, S. Giustina 1999, pp. 200-205; G. De Cesero, *Villa Villalta a Cart di Feltre. Progetto di restauro e conservazione*, Tesi di Laurea, Corso di laurea in Architettura, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, rel. F. Doglioni, A. A. 1997-1998.; G. D'Ambros, *Progetto di restauro di Villa Villalta a Cart di Feltre*, Tesi di Laurea in Ingegneria Edile - Architettura, Università di Trento, rel. G. Cacciaguerra, M. Ballerini, A. A. 2008-2009; D. Tomitano, *Le famiglie nobili di Feltre*, ms. c/o Biblioteca Civica di Feltre, Sezione Storica, G. I 104, p. 297; *L'incendio degli incendi. Cronache di una città distrutta*, Feltre 2010, pp. 19, 77.

Data ispezione: aprile 2015





Le colline di Cart sono miracolosamente scampate all'euforia edilizia dei decenni scorsi. La disarmonia urbanistica del circostante fondovalle dà loro un singolare risalto, ma chi si spinga ad attraversarle non potrà che ravvisarvi una bellezza in sé, legata all'andamento dei declivi, alla posizione soliva, all'alternanza fantasiosa di bosco e prato. Le famiglie del patriziato cittadino di Feltre furono sensibili fin dal XV-XVI secolo alla bellezza di questo luogo tanto che lo costellarono di ville padronali. Queste dimore, alcune maestose e altisonanti e altre più vicine ai linguaggi delle case di campagna, erano al tempo stesso centri per il controllo e lo sfruttamento delle risorse agricole e luoghi di villeggiatura e *buen retiro*.

Cart è la zona del contado feltrino in cui la concentrazione di ville è forse maggiore. Se ne contano su per giù una decina. Tra di esse ve n'è una, conosciuta come Villa Villalta, che a detta di molti spicca sulle altre. Non perché sia maestosa o palladiana, o ricca di fronzoli, ma per la bellezza del sito in cui si trova, per l'antichità del suo impianto e per la curiosa mescolanza stilistica di ingredienti agricoli e signorili.

Chi frequenti persone interessate a questo genere di edifici, potrà sentire qualche esperto assicurare che l'impianto originario di Villa Villalta risalga «almeno» al secolo XV. Non solo: potrà sentire qualcun altro pronto a giurare che prima di Villa Villalta c'era in suo luogo un castello o almenon una torre; ma sono convinzioni, queste, di cui manca ogni prova documentaria. Villa Villalta di Cart, più plausibilmente, deve risalire all'inizio del XVI secolo, come suggerito da una corsiva annotazione dell'antiquario feltrino Daniello Tomitano. Quest'ultimo, verso il 1620, scrisse che il medico Donato Villalta, morto nel 1541, si era fatto costruire due case da villeggiatura, l'una a Lusa e l'altra – Villa Villalta appunto – sulle colline di Cart.

Donato Villalta era un uomo arricchitosi con l'esercizio della medicina. Che fosse attento alla pecunia è del resto provato da qualche carta d'archivio. Nel 1515 il consiglio di Feltre gli chiese di diventare medico condotto della città, con un salario annuo di 144 ducati. Donato Villalta, però, oppose di guadagnar meglio a Bassano, dove già svolgeva quell'incarico. Allora il consiglio alzò l'offerta a 150 ducati, e il medico in un primo momento accettò; ma poco dopo, prima ancora di entrare in servizio, Donato Villalta definì quel salario troppo «tenue». Tirò la cosa per le lunghe e giunse così a spuntare il salario che desiderava: 200 ducati.

La famiglia Villalta si estinse comunque molto presto (1559). Il medico Donato e i suoi fratelli, infatti, non ebbero che figlie femmine, e quando una di esse finì accasata in una delle famiglie più antiche della città, quella dei Bovio, portò con sé la villa di Cart. Verso il 1740, ancora in seguito a un matrimonio, la villa entrò quindi a far parte del patrimonio di Paolo Zambaldi. Quest'ultimo è un personaggio non insignificante: erudito, letterato e latinista, scrisse un *Compendio storico* di Feltre che per tutto quanto non riguardi la storia è una lettura discretamente informativa.

Il visitatore dell'abbandono è dunque in marcia, direzione Villa Villalta. Avanzando in un bosco di carpini bianchi, per raggiungere il pendio su cui svetta la villa, ha l'istinto di tornare indietro e non procedere con l'ispezione. Subodora infatti le tristezze che lo aspettano, la desolazione garantita, il veleno somministrato. Perché, si domanda, abbeverarsi periodicamente alla fonte dell'amarezza? Che sia davvero un gesto di civiltà?

Ma eccolo, pur dubitabondo, che si avvicina, guardandola da sotto in su, a Villa Villalta. Non può decifrare la sensazione che lo tocca. Il visitatore dell'abbandono si sente infatti osservato e più che osservato: sotto tiro. La villa ha occhi. Capire dove questi occhi si nascondano non è possibile. Dietro quell'angolo? In cima a quel portico? Giù in fondo alla corte? Villa Villalta è infatti un complesso piuttosto articolato, con mille nascondigli. Lo schizzo qui riprodotto aiuta a capire la situazione.

La porzione (1), esposta a sud, è il nucleo più antico e il volto più celebrato della villa. Niente scalinate, cariatidi, barchesse, timpani o colonnati. È una sorta di torretta quadra, un poco tozza, alta due piani appena, ma ingentilita e resa leggera, quasi lieve, da uno spazioso loggiato che sta su in cima: quattro archi a pieno centro sul fronte sud e due più larghi, uno per parte, sul lato est e sul lato ovest. Anche al piano terra v'era un tempo un signor loggiato; consisteva di due archi più grandi, le cui campate coprivano in larghezza l'intera facciata; chissà quando, tuttavia, vennero tamponati.

La porzione (2) rappresenta invece un lungo corpo di fabbrica di impianto anch'esso antico ma addossato al fianco nord della torretta quando quest'ultima era già stata costruita. Di fronte alle porzioni (1) e (2), all'incirca parallelo, sta invece un altro rilevante corpo di fabbrica, all'apparenza più recente e diviso a sua volta in due porzioni. La prima (3) ha l'aria di una casa di campagna tutto sommato modesta. La seconda (4) è invece un grande rustico, fors'anche antico ma rimaneggiato nell'età del calcestruzzo; nelle angolate, infatti, i prismi si mescolano alle pietre.

Il risultato dell'assieme è una piccola corte, in ogni angolo della quale si vedono i segni dell'ultima occupazione: stalle, annessi rustici, fienili, cantine. Dopo i "fasti dei primordi", per così dire, coloni, vacche, galline, conigli *et similia* avviarono la decadenza di Villa Villalta. Senza nulla togliere alla nobiltà del lavoro contadino, ognuno potrà infatti notare come le aziende agricole, specie se a conduzione familiare, siano talvolta in grado di produrre intorno a sé confusioni strabilianti. Quando infine, non troppi anni orsono, se ne andarono anche i contadini l'agonia di Villa Villalta, preparata da stagioni d'incuria, prese slancio.

Il visitatore dell'abbandono non menerà tanto il can per l'aia. L'intero complesso, e in particolare i corpi di fabbrica (1) e (2), versa in un deplorabile degrado. L'abbandono però non ha ancora vinto la sua guerra. Non vi sono crolli. Le

coperture tengono botta. La vegetazione infestante, benché stringa l'assedio, è in certo modo domata. Ma l'abbandono, si sa, è paziente: logora per anni e infine cala l'asso. C'è da credere che la fine di Villa Villalta sarà improvvisa e inaspettata, magari una notte, o nel sole chiaro del mattino. Sarà un collasso improvviso, un patatrac inavvertito. Cosa vuoi, è la legge del tempo. Ma quando? Quando?

Non serviranno troppi decenni, perché il vero problema di Villa Villalta è il dissesto statico. Al riguardo sono disponibili due tesi di laurea in architettura, di Giuliana De Cesero (1990) e di Giovanbattista D'Ambros (2009). Dicono gli esperti che la tesi di D'Ambros è davvero eccellente, ma al visitatore dell'abbandono non è riuscito di consultarla per tempo. Questi lavori, condotti col massimo rigore tecnico, spiegano ogni come e percome sullo stato di fatto della villa, e profetizzano allucinante rovina: *spanciamenti, fessurazioni a ramo unico, fessurazioni a rami multipli, traslazioni, cedimenti verticali, movimenti rotazionali, cinematismi*.

Il visitatore dell'abbandono cerca riscontri. Ecco la torretta col loggiato tatuata di fessurazioni, e abbracciata lungo il perimetro da un tirante in ferro; via il tirante, e la villa andrebbe forse a rotoli giù per la collina. Ecco le incalcolabili crepe: corrono, si uniscono, si dividono, si reincontrano. Ecco un portoncino ad arco, una delle cui spallette in pietra giace al suolo come svenuta. Ed ecco ancora, sul lato nord della villa, in corrispondenza di un'angolata in tufo, dei vecchi barbacani a tener in piedi ciò che di sua propria volontà sembrerebbe invece intenzionato a venir giù.

Di fronte a un tanto grande dissesto statico, il visitatore dell'abbandono quasi non si avvede degli innumerevoli altri elementi che parlano del triste deteriorarsi delle cose. La solita sfilata di muffe sulle malte, finestre sberciate, porte spiccate, coppi pericolanti, solai marciulenti, ciarpame assortito. Di ciarpame ve n'è sarà quantomeno un rimorchio attorno al perimetro della villa. Bottiglie infrante. Contenitori di plastica. Vecchi tegami. Strabilianti cumuli di cerchi da botte, impilati l'uno nell'altro alla maniera di matrioske. Cerniere di portoni. Manici di attrezzi. Tavole marce. Se Villa Villalta, finalmente, potesse fine ai suoi giorni, gli archeologi che fra qualche secolo venissero a scavarne le rovine troverebbero innumerevoli reperti con cui far luce sulla cultura materiale del secondo Novecento: le tipologie di bottiglie vitree, gli stili dei tegami, i cibi in scatola più diffusi, la progressiva diffusione della plastica.

Il visitatore dell'abbandono si ferma un momento a riflettere. Ha sete di protesta. Vorrebbe gridare allo scandalo; ma lo scandalo, si sa, è il rutto che mette a posto lo stomaco e avvia alla digestione ogni e qualsiasi ingiustizia. Sbraitare, perciò, non serve a niente.

Sarà imprudente spingersi a ispezionare gli interni della villa? Probabile, ma il visitatore è come san Tommaso. Toccare con mano. Entra dapprima nel corpo

di fabbrica (2). Visiona accuratamente una stalla dall'aria antica, con al centro un pilastro di legno innestato su di un rustico capitello in pietra. La stalla è tassata di fascine ben disposte. Le tavole del solaio sono marce, alcune crollate all'interno. Una fetta di sole che entra dalla finestra, rifrangendosi sui cumuli di fascine, disegna un gioco di luci e ombre che ha qualcosa di caravaggesco. Accanto alla stalla si trova invece un ampio stanzone. Vi sono ricoverati un rimorchio da trattore, dismesso, e una serie di oggetti che figurerebbero con onore in un museo dell'abbandono. Eccone un inventario approssimativo: damigiane, fiaschi, secchi, gabbie per uccelli, sedie impagliate, un frigorifero verticale, un congelatore, una sedia a sdraio, una lanterna, un tino, un ferro da stiro, scarponi da montagna, una lavatrice, stivali di plastica, ceste in vimini, zoccoli, barattoli di marca *Tuttoburro*, una *calièra* da polenta, reti da materasso, ombrelli, attrezzi agricoli, due poltrone rosse (design anni Sessanta).

Il visitatore dell'abbandono si accinge ora a varcare la soglia del corpo di fabbrica (1), ossia ad entrare nella torretta leggiadra. Spinge un portone la cui unica serratura è un fil di ferro attorcigliato e si trova immerso nel nero più nero che si possa pensare. Non è questione di buio, è bensì la tinta omogenea di quella stamberga. Tramezze e muri sono ricoperti da uno strato di nero denso che in alcuni punti sembra quasi colare dalle pareti, con la consistenza del catrame rappreso.

Sembra un luogo in cui sia divampato un incendio petrolifero. E quel nero assale l'animo del visitatore, facendolo sentire in un vestibolo dell'inferno; anche perché, sparsi a terra, vi sono rottami che paiono strumenti del supplizio. Il visitatore si aggira incredulo e timoroso. Mai può esservi un inconscio così sporco come l'interno della torretta di Villalta. Fuori è pura leggiadria, protesa sul panorama agreste, e dentro c'è la pastoia nera, l'inferno interiore.

Nel cuore dell'antro nero, poi, c'è anche un pozzo. Possibile? È quasi completamente demolito e non ne resta che la base, ma è pur sempre un pozzo: dentro la torretta, nel bel mezzo del nero, e non può che discendere nell'inferno vero e proprio. Chissà che il nero spesso sulle pareti non sia in effetti l'olezzo fumigato che vien su da quel buco, risalendo dritto dalle fucine infere.

Aggirandosi in quella selva oscura, il visitatore dell'abbandono nota quindi un porta socchiusa. La apre. Una luce luminosa. Cade giù dall'alto e svela una scala, che sale appunto verso il lucore. Che sia la volta, dopo l'inferno, dei cori del paradiso? Ma le empiree scale sono irte e pericolanti, e spesso infide. Si fendono al poggiare di un piede e si sprofonda nuovamente nella tenebra. La luce in cima agli scalini di Villa Villalta supplica però il coraggio del visitatore. Egli sale, assicurandosi di gradino in gradino. Ed eccolo uscito, infine, a riveder le stelle, nel loggiato della torretta.

Il visitatore dell'abbandono, che dovrebbe essere un medico legale, è emozionato dalla testa ai piedi. Il loggiato è un incantesimo. Evoca un senso di leg-

gerezza impareggiabile: il panorama, i cerchi riposanti degli archi a pieno centro, la saggezza delle colonnine ferme immobili senza sforzo. Ma è un luogo che si può appena sfiorare con gli occhi. I solai non promettono niente di buono, sotto di loro c'è il vestibolo dell'inferno.

Quassù nel paradiso c'è anche un'altra porta. Il visitatore la raggiunge camminando raso-raso contro il muro. All'aprirsi di quella porta salta fuori una stanza semibuia, un orribile tugurio. Pare l'accampamento di un uomo che viva segretamente dentro la villa in stato di miseria. Vi sono delle lenzuola stese a un filo. Una sedia pieghevole. Fiaschi e bottiglie. Un pugno di pannocchie sgranate. Un appendiabiti. Una cesta. Chi osserva questo ambiente non può che temere di vedersi sorpreso e assalito.

Scrutando che il pessimo abitante del tugurio non si rannicchi in qualche angolo, il visitatore dell'abbandono scorge invece un antico caminetto di ottima fattura. Poi, osservando ancora, tocca a un pavimento a mattonelle di cotto, in gran parte frantumate. A quel punto alza lo sguardo e voilà: tutto intorno, in una fascia che corre sulla sommità delle pareti, un ciclo affrescato.

Il visitatore si fa luce con la torcia. Nonostante siano molto deteriorati, gli affreschi restano ancora un minimo leggibili. Si intravedono delle donne in abiti lunghi che passeggiano su un piazzale lastricato a quadroni. Sagome di uomini. Un cavaliere a cavallo. Un gregge di pecore. E poi anche, a quanto sembra, una scena di battaglia, con personaggi che brandiscono armi. Incoraggiato, il visitatore si addentra e si spinge in una stanza adiacente. Vien fuori, anche qui, un lacerto di affresco, ottimamente conservato. Ma stavolta è un decoro, una finta tappezzeria a larghe maglie con vasi e motivi fitomorfi. Cose del genere si dipingevano sui muri dei palazzi feltrini verso la metà del Cinquecento.

Il visitatore compiangere la sorte della villa. Non c'è nulla da pretendere, né da denunciare. La presa d'atto, sebbene amara, è l'unico dato di realtà. Come dimenticare, del resto, quanto scritto da Silvio Guarnieri nel 1966?

[...] ben poche di queste vecchie ville sono adibite alla vecchia destinazione, al vecchio uso; raramente anche quelle rimaste ai discendenti dei proprietari di un tempo, di coloro che le avevano edificate, sono utilizzate come lo erano un secolo fa, ancora cinquant'anni orsono. Ampie, con grandi saloni, con stanze da pranzo destinate ad accogliere famiglie di una dozzina di persone, con innumerevoli stanze da letto, e per queste ed anche per i frequenti ospiti, esse costituiscono un peso ed un dispendio più che un vantaggio, e di manutenzione e di servizio, tali che raramente oggi taluno può permetterseli, anche se ricco; e poi infine si tratta di un lusso superfluo, soltanto in omaggio ad un ricordo, ad una tradizione, di una fedeltà in passivo [...]

Le righe di Guarnieri dicono ciò che va detto. Chi mai vorrebbe prendere in mano un complesso nelle condizioni di Villa Villalta? Il visitatore dell'abbandono vi dedicherebbe senz'altro la vita intera. Bravo. E i soldi? L'epoca dei

mecenati l'abbiamo lasciata alle spalle da molto tempo. Chi dispone di denaro è propenso a investirlo più che a spenderlo.

Ma sognare non costa niente, e al caso può far bene all'umore. Il visitatore dell'abbandono si vede già dal notaio, all'atto d'acquisto di Villa Villalta, poi alle prese con architetti e restauratori e infine seduto quassù nella loggia, di fronte al magnifico panorama, a leggere beatamente un libro o a chiacchierare con qualcuno del più e del meno. Il visitatore non smette di svolazzare nelle sue fantasie. Si sente ancora il proprietario di Villa Villalta, ma adesso nella necessità di far fruttare l'acquisito e restaurato patrimonio. Agriturismo: non potrebbe esservi una scelta migliore. Fa i suoi conti, progetta. Il rustico che sta faccia a faccia con la villa, la porzione (4) dello schizzo, si presterebbe infatti a disporvi una capacious sala da pranzo.

Il visitatore dell'abbandono apre allora quest'ultima porta onde calcolare l'eventuale numero di coperti. Cosa c'è, tuttavia, laggiù in fondo? Pare l'accampamento di un altro segreto abitatore dell'abbandono. Il visitatore procede avanti con timore guardingo. Cose da non credere. Vi sono dei giacigli, un paio di letti con le loro sudice coperte, qualche materasso imbrattato di sporcizia. Delle sedie allineate contro il muro, con ordine. E quindi pentole. Cartocci di pasta Barilla. Stracci dappertutto. Infine – bizzarria – vi sono degli scatoloni ritagliati al modo di cuce per animali domestici, disposti con logica dal più grande al più piccolo.

La vista ha qualcosa di spaventevole. Che si dovrà mai pensare? Il covo di un gattaro? Una cupa alcova di sevizie? L'abbandono è una forza clamorosa, questo è certo. Risucchia ogni gentilezza, dissolve ogni cura e genera da se stesso ogni sorta di obbrobrio. E così sia. Adesso c'è il bruttume che imperversa. Peccato. Peccato davvero. Tutti quanti corrono dietro alle Dolomiti Patrimonio Unesco. Hanno a cuore i *grèbani* e le *cròde* e se ne infischiano dei minuti segni della vita, della bellezza di ogni giorno.









Impressioni

Cartoline Da Cart

Gian Citton

(co la me bici “Wilier”)

Mena su a Cart na galarìa de càrpen.
Anca d'istà da na banda l'é 'l scur
de la costa infrascada, ma da st'altra,
pa 'n zhimegar d'un vért de fôje ciare
co 'n ventesel e 'l sol che le inframedza,
par che i se spèce buligar partèra
sghirli de aqua de na rosta viva
che i móve sot, qua e là fra scuro e ciaro,
na cavelada d'erbe scaturade.

Sta galarìa che mena a Cart
la fa pensar a na bisca che rànpega
scondesta te 'n intrigo de lispa.
La strada an póch la tira e 'n póch la smòla
come par darte fià a rivarghe in zhima.
L'ultima pénta l'é tuta da 'cramenti:
la trasù che te gnen l'anema in boca;
ma, co te riva in cao, èco te spèta

(con la mia bicicletta “Wilier”)

Conduce su a Cart una galleria di
carpini. / Anche d'estate da una
parte c'è la penombra / della costa
boschiva, ma dall'altra, / da un am-
miccare di un verde di foglie chiare
/ assieme a un venticello e al sole
che vi si insinua dentro, / sembra si
specchino agitarsi a terra / trottole
d'acqua di un torrente vivace / che
di sotto smuovono, qua e là fra scuro
e chiaro, / una gran chioma d'erbe
inquietate. // Questa galleria che
porta a Cart / fa pensare a una biscia
che sale un'erta / nascosta in un in-
trico d'erba non falciata. // La strada
un po' si inerpica e un po' si spiana
/ come per darti fiato a giungervi in
cima. / L'ultima pendenza è tutta da
imprecazioni: / sale così ripida che
ti vien l'anima in bocca; / ma quan-
do arrivi in cima, ecco che ti attende

Sheila Bernard, *Viale di Cart.*

el respiro de 'n star de paradiso.
In césa el prete dal pulpito 'l te conta
che la fadiga de viver, an di
te la pase del Zhiel sarà recondensada.
Cussi, rivando a Cart te sta so pase,
par vera che sie vera l'indromessa
del profeta da la tònega nera.

Ma saràlo pò 'l caso de spetar de morir
se da vivi quasù dza 'n paradiss ne spèta?

/ l'afflato di un luogo di paradiso. // In
chiesa il prete dal pulpito ti racconta /
che la fatica di vivere, un giorno / nel-
la pace del Cielo sarà ricompensata. /
Così, arrivando a Cart in questa sua
pace, / sembra vero che sia veritiera
la promessa / del profeta dalla tonaca
nera. // Ma sarà poi il caso di aspettar
di morire / se da vivi quassù già un pa-
radiso ci attende?

No 'l se lóga qua a Cart an zhimitero.

T'un star cussita bel, chieto e solivo,
pujà su 'n còl tut mol de 'n vért de séda,
an déo de canpanil co la so cesa
rancura an grun de case – e dói tre vèce
vile sborazhade le varda lùser
dzo bass fiador de nibiolina e, sòt,
la bissa de la Piave e i so paesi
slargadi tuti intorno a le so grave.

L'é dolzh sto Cart sòt l'òcio de le Vete,
sóra n'onda de còi pedemontani
che i sbrissa al pian co strisse de boscat
a spartir colonie framèdzo i canp.

Quasù n'aria de pase; e 'l gran silenzhio
che 'l se spanzh intorno l'é 'pena rôt
da 'n batolar de osei – na pita che ranfigna –
scrècola 'l sórch 'fa fruzh de viéro
có 'n ventesel lo cuna e lo conpagna.
Te l'órt ride 'n putìn bel sporch de tera.

No 'l se lóga qua a Cart an zhimitero.

Non trova posto qua a Cart un cimitero. // In un luogo così bello, quieto e soleggiato, / poggiato su un colle tutto morbido di un verde di seta, / un dito di campanile con la sua chiesa / raccoglie un grumo di case – e due tre vecchie / ville sparse a caso guardano luccicare / dabbasso vapore di nebbiolina e, sotto, / la serpe del Piave e suoi paesi / allargati tutti intorno al suo greto. // È dolce questo Cart sotto l'occhio delle Vette, / sopra un'onda di colli pedemontani / che scivolano al piano con file di boschetti selvatici / a spartire case coloniche in mezzo ai campi. // Quassù un'aria di pace; e il gran silenzio / che si spande attorno è appena rotto / da un ciarlare di uccelli – una gallina che singhiozza – / scricchiola il sorgo come frantumi di vetro / quando un venticello lo culla e lo accompagna. / Nell'orto ride un piccino bello sporco di terra. // Non trova posto qua a Cart un cimitero.

Fóra par Cart ghe n'é tre quatro vile,
de i nobili de Feltre có i fea quasù l'istà
a paussar te la chiete e a ministrar
i canp, le colonie de propietà.
Bèle e finéte le era 'lora, fresche
de malta, bianche de calzhina, fate
da 'n muso al zhentro incapelà dal capitel
e, a le dói bande, le ale pì bassete.
Vile del Sie, del Sète che da ani 'ncora
le porta el nom altiér de la casada.

Ma vile vèce incói, àneme sbandonade:
e ocorerie bèi schei par reméterle in sest.
'Dess carolade, infassade de plastica
o da 'n rùdzen gradizh de fil de fer,
ste póre vile vóde le à i scalin
fioridi de l'erbatà che la gnen
fóra dai sbregghi de la piéra – mur
descrostadi – fenestre senzha vieri –
balcói picandolon – mus-cio tel cuèrt
e, drento, el pólvér de la desolazhion.
Vile no pì pa i siori – e gnanca pa i poarét.

Epur có te te perde a caminar su l'onda
de i còi che 'ncora i lóga ste relìchie,
te te speta inprovviso da 'n bajar de i can
che i spónte de scanpon géveri o bólp,
e 'doss, de val in val, sonar corni da cazha,
trota cavaì co cavalieri in ross.

L'é sol na stranbaria de 'n sonjo inglese
tel silenzhio che regna da ste part.

Attorno a Cart ci sono tre o quattro
ville / dei nobili di Feltre quando tra-
scorrevano quassù l'estate / a ripo-
sare nelle quiete e ad amministrare
/ i campi, le fattorie di proprietà. /
Belle e signorili erano allora, fresche
/ d'intonaco, bianche di calce, fatte /
da una facciata centrale incappella-
ta dal capitello / e, ai due lati, le ali
un po' più basse. / Ville del Seicento,
del Settecento che da anni ancora /
portano il nome altero del casato. //

Ma ville vecchie oggi, fantasmi ab-
bandonati: / e occorrerebbe un bel
po' di danaro per rimetterle in sesto.
/ Adesso tarlate, fasciate di plastica
/ o da una rete ruggine di fil di ferro,
/ queste povere ville vuote hanno gli
scalini / fioriti dell'erbaccia che sbu-
ca / fuori dalle crepe della pietra –
muri / scrostati – finestre senza vetri
– / imposte pencolanti – / muschio
sul tetto, / e, all'interno, la polvere
della desolazione. / Ville non più per
i ricchi – e nemmeno per i poveri. //

Eppure quando ti perdi a camminare
sull'onda / dei colli che ancora ac-
colgono queste reliquie, / ti aspetti
d'improvviso da un abbaire dei cani
/ che spuntino in fuga lepri o volpi, /
e addosso, di valle in valle, risuonare
corni da caccia, / galoppare cavalli
con cavalieri in (giubbotto) rosso. //

È soltanto una stramberia d'un so-
gno inglese / nel silenzio che regna
da queste parti.

... ma al còl de Cart
che i ghe à magnà le spale.
Tut sboconà 'l pustern
par fàrghele matóe e cóp,
an gramolar de ruspe
par ani l'à nisà de sto còl mol
la pèl e 'l tèndro de la polpa viva.

A véderla da drio, sta crepa fonda
la sbòla budele 'ncora
da 'n sbrego grandò de na panzha verta.
Par ani na fornass l'à cusinà
ste coradèle slìmeghe.
Na lengua longa pò despetolèa
dal calor oss rossi duri;
e camì longhi i li menéa via, fóra.

'Dess i à fermà quel sbrego.
'Dess l'é fenì l'afano
có ben i ghe à sfondà
le culate a sta tera despojada:
fémena grama fata da putana!

Cussità i l'à molada, 'fa i ladroi
che i scanpa in pressa da na robaria
e i assa tut parària el rebalton.

'Dess no pì an pra, i alberi, le zhiése:
resta sta crepa del color del pionbo,
sta sverta larga e fonda
che dì par dì i scravazh i se la spolpa.
Carne de creda
che la pióva inpacèca,
che a la finfin ai piéi ghen restarà
sólche 'n pissotolar de palta
'fa sbuazha de vaca.
Na merda mòla ancói,
doman na merda séca.

... ma al colle di Cart / gli hanno man-
giato le spalle. / Tutto morso il dor-
so a tramontana / per farne mattoni
e tegole, / un rosicchiare di ruspe /
per anni ha consumato di questo col-
le morbido / la pelle e la parte tenera
della polpa viva. // Vedendola di re-
tro, questa crepa profonda / rilascia
ancora le sue viscere / dall'ampio
squarcio della pancia aperta. // Per
anni una fornace ha cotto / queste
interiora viscide. / Una lingua lunga
poi liberava a pezzi / dalla cottura os-
si rossi duri; / e lunghi automezzi li
portavano via, altrove. // Adesso han-
no fermato quello squarcio. / Adesso
è finita la sofferenza / dopo che ben
bene gliele hanno sfondate / le nati-
che a questa terra denudata: / misera
femmina ridotta a puttana! // Così
l'hanno lasciata, come i ladroni / che
scappano in fretta da una furto / e la-
sciano tutto all'aria il disordine. //
Adesso non più un prato, gli alberi, i
cespugli: / resta questa crepa colore
del piombo, / questa fenditura larga
e profonda / che giorno per giorno
gli acquazzoni se la spolpano. / Car-
ne di creta / che la pioggia infanga, /
che alla fin fine ai piedi ne resterà /
solo un colare di melma / come ster-
co di vacca. / Una merda molle oggi,
/ domani una merda secca.

Recensioni

La chiesa di San Daniele profeta a Lamon e i dipinti di Giovanni Battista Volpato, Atti della giornata di studio 29 giugno 2013, a cura di SERGIO CLAUT, Rasai di Seren del Grappa, Edizioni DBS Zanetti, 2014, pp. 62.

La chiesa di San Daniele di Lamon, prezioso scrigno seicentesco che custodisce tesori d'arte e di fede, è stata oggetto fin dagli anni Novanta del secolo scorso, di una serie di interventi di recupero e riqualificazione sostenuti dall'impegno congiunto della Parrocchia, del Comune e della Fondazione Cariverona, con il concorso di alcuni privati.

Nel 2013 si è concluso l'elaborato restauro di otto opere, dipinte da Giovanni Battista Volpato, Domenico Falce e Girolamo Zigantello, ricollocate sulle pareti dell'edificio sacro. Per l'occasione, nel giugno dello stesso anno, si è tenuta una giornata di studio ed ora i risultati di quel convegno sono raccolti in un volume curato da Sergio Claut, con saggi di Eugenio Pante, Annarosa Cavallari, Mariangela Mattia e Luca Majoli.

Il libro, corredato da numerose foto e immagini, offre una buona lettura generale e di sintesi del complesso architettonico e pittorico della chiesa di San Daniele alla luce degli ultimi restauri. Quello raggiunto è un obbiettivo ragguardevole, soprattutto in tempi di crisi, che suscita la giusta soddisfazione del parroco, don Liviano Bernardi, e del sindaco, Vania Malacarne, cui fa eco Paolo Conte, instancabile promotore dell'iniziativa, che, nel proprio intervento, traccia il bilancio dei più importanti restauri compiuti nell'ultimo trentennio sui beni culturali ecclesiastici della parrocchia di

San Pietro Apostolo di Lamon. Dalle pagine del volume spicca il principale artefice delle opere pittoriche di San Daniele, Giovanni Battista Volpato (Bassano 1633-1706), controversa figura di critico e studioso d'arte, autore di trattati pittorici e protagonista della ripresa seicentesca di Jacopo Da Ponte. Del Bassano, per primo, riconobbe quattro successive maniere e fu strenuo e interessato imitatore, tanto da trarne copie legittime, ma anche da rubare nel 1674, con la complicità del clero feltrino, due tele da Tomo e Rasai, sostituite con altrettanti falsi di ottima fattura. Suoi dipinti si trovano nella Cappella del Santissimo Sacramento in Cattedrale, nella sala del Consiglio comunale di Feltre, nelle chiese di Arsié e di San Martino a Fiera di Primiero, in Santa Maria del Giglio a Venezia e ancora ad Asolo e Bassano.

Sergio Claut, nel suo contributo, compie la rigorosa analisi storico critica delle tele del Volpato in San Daniele databili all'inizio dell'ottavo decennio del Seicento, quando l'artista attinge massimamente alla fase manieristica del Da Ponte, la cosiddetta terza maniera, caratterizzata dall'influsso delle forme aggraziate e sinuose del Parmigianino. Le opere poste sul grandioso altare maggiore ligneo dorato, la centrale, *Madonna del Rosario fra San Domenico e Santa Caterina da Siena*, e le laterali, *San Daniele* e *San Carlo Borromeo*, furono attribuite a Giovanni Battista Volpato già dallo storico feltrino Antonio Cambruzzi nel 1681. Nello stesso lasso di tempo l'artista dipinse anche *L'Adorazione dei Magi*, *La Madonna incoronata dalla Trinità*, esposte sulle pareti del presbiterio, e *l'Ultima cena*, datata 1681, collocata sopra l'ingresso laterale: nessuna di queste opere viene però mai menzionata dalle fonti. Sono oggetto della disamina di

Claut anche le due tele di minore qualità pittorica nei due altari laterali della chiesa: *Sant'Antonio da Padova*, *San Vitore e Santa Corona* di Domenico Falce (Feltre 1618-1697) e la *Madonna, San Valentino e un santo francescano* di Girolamo Zigantello (Feltre 1594- notizie fino al 1657).

A Mariangela Mattia, la restauratrice che per più di due anni si è occupata dell'articolato restauro delle otto tele e di tre pregiate cornici originali, si devono le schede che, oltre a fornire la descrizione fisica dei singoli beni, illustrano dettagliatamente, con l'ausilio di foto, lo stato di conservazione precedente il recupero e le fasi d'intervento nelle quali sono state applicate le metodiche più aggiornate, motivando le scelte compiute, soprattutto in caso di situazioni particolarmente problematiche come per la *Madonna col Bambino*, *San Domenico e Santa Caterina da Siena*.

Eugenio Pante nel suo articolo illustra le caratteristiche architettoniche della Chiesa di San Daniele, dall'inusitato orientamento nord-sud, sorta nel quarto decennio del XVII secolo come ampliamento di una più antica cappella. L'esperto rileva che l'edificio presenta schemi e strutture di tipo romanico combinati con elementi caratteristici delle chiese gotiche dell'area tirolese, come l'alto timpano e le falde spioventi, il tutto adattato alle tradizioni e alle tecnologie costruttive locali.

Le varie fasi dell'edificazione della chiesa e della realizzazione dell'arredo artistico sono ripercorse da Annarosa Cavallari attraverso le fonti documentarie degli archivi parrocchiale e comunale di Lamon e vescovile di Feltre, l'osservazione delle mappe del Catasto napoleonico del 1810 e austriaco del 1849 e le testimonianze dello storico Antonio Cambruzzi

e del medico lamonese Jacopo Facen. Si tratta di un lavoro tutt'altro che agevole considerato che, come mette in guardia la studiosa, la documentazione presenta lacune e fa emergere apparenti contraddizioni: vuoti e incongruenze che solo l'analisi storico critica, facilitata e sostenuta dal restauro, riesce a colmare.

Nel saggio conclusivo Luca Majoli ricostruisce le vicende conservative del patrimonio pittorico di Lamon negli anni Venti del Novecento attraverso la corrispondenza intercorsa tra gli uffici veneziani e le autorità lamonesi, dal 1924 al 1929, conservata negli archivi delle Soprintendenze per i beni storico artistici e architettonici del Veneto. Dal carteggio emergono i protagonisti di questa intensa stagione ricostruttiva postbellica. Da un lato, i due soprintendenti alle Gallerie e ai Monumenti, Gino Fogolari e Ferdinando Forlati, con l'allora ispettore Giuseppe Fiocco, al tempo impegnato pure nell'inventariazione della collezione del conte Jacopo Dei e in procinto di assumere la cattedra universitaria a Firenze, richiamano al rispetto delle prescrizioni dell'autorità di controllo. Dall'altro, l'energico arciprete Antonio Slongo, presidente del "Comitato pel restauro delle chiese di San Pietro e San Daniele in Lamon", portavoce delle istanze della comunità locale, manifesta comprensibili esigenze pratiche legate alla celebrazione degli uffici divini. Altri interlocutori e mediatori sul territorio feltrino sono gli ispettori onorari che si succedono, Vittore Valduga, Bortolo Bellati e Guido Assereto. S'incontra pure il restauratore feltrino Aldo Benni che nel 1926, nella parrocchiale di San Pietro, realizzò il controverso intervento sulla pala del Marascalchi e mise in luce gli affreschi di Marco da Mel, ma agì anche sulle tele della chiesa di San Daniele.

La corrispondenza conservata presso gli archivi delle Soprintendenze si conclude con il resoconto di Gino Fogolari che sottolineava la necessità di approntare un piano di recupero dei rilevanti affreschi di San Pietro. In seguito, come suggerito da Guido Assereto, vennero chiusi i saggi, isolati gli affreschi e sommariamente tinteggiate le pareti, ma da allora la situazione è rimasta congelata.

Non si può quindi che esprimere l'auspicio che la conclusione dell'impegnativo restauro di San Daniele, nel volume così attentamente descritto ed inquadrato in un contesto dal respiro non esclusivamente locale, dia impulso anche alla definitiva sistemazione del ciclo affrescato di San Pietro.

Tiziana Casagrande

TIZIANA CONTE-FLAVIO VIZZUTTI, *Tesori d'Arte nelle chiese del Bellunese. Destra Piave, Belluno, Provincia di Belluno Editore, 2014, pp. 153.*

Il progetto *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese*, inaugurato nel 2003 con il Comune di Vigo di Cadore, in oltre dieci anni di attività ha ormai quasi integralmente ultimato il suo percorso di ricognizione e conoscenza sistematica del patrimonio storico-artistico della provincia. Frutto dello sforzo congiunto di istituzioni pubbliche e private coordinate dalla Provincia di Belluno, l'iniziativa ha costituito fin dai suoi esordi una sperimentazione sul campo di una azione sinergica finalizzata alla promozione, alla valorizzazione ma anche alla tutela, coinvolgendo organicamente studiosi di ogni ambito disciplinare, storici, architetti, storici dell'arte e dell'architettura. Proprio per il suo carattere sperimentale *Tesori d'arte* è andato progressivamente

definendo negli anni una precisa identità, maturando un corretto equilibrio tra rigore scientifico ed esigenze divulgative destinate a un pubblico ampio, attraverso la pubblicazione di prodotti editoriali destinati a diventare un punto fermo per gli studi successivi. Fin quasi dagli esordi, infatti, ogni edizione ha affiancato alla pubblicazione di un volume monografico di studi un secondo strumento di ricognizione di carattere sistematico che si ricollega alla tradizione della guidistica artistica. Questi piccoli volumi, agili per formato e struttura, hanno assunto nel corso degli anni un peso sempre maggiore nell'economia complessiva del progetto, fornendo per ognuna delle porzioni di territorio prese in esame un'intelaiatura solida sulla quale si innesta la conoscenza capillare delle vicende storiche e della produzione artistica. Esemplare in questo senso è il volume *Tesori d'Arte nelle chiese del Bellunese. Destra Piave*, di Tiziana ConTE e Flavio Vizzutti, pubblicato lo scorso anno e dedicato all'area di confine tra i territori delle antiche diocesi di Feltre e Belluno che si snoda nei comuni di Cesiomaggiore, Santa Giustina, San Gregorio, Sedico e Sospirolo. L'architettura del volume, scorrevole e chiara, è frutto di una sapiente operazione di costruzione che riesce a dare conto esaustivamente delle quasi cento tra chiese e oratori che costituiscono la trama dei luoghi storici di devozione dell'area oggetto dell'indagine. Una rete di luoghi immediatamente visualizzabile nella chiara cartografia che introduce il libro. Il percorso – da Cesiomaggiore a Sospirolo – parte per ogni Comune dalla chiesa pievanale per percorrere puntualmente le principali emergenze del territorio. La ricchezza e la complessità del tessuto sono completate da sintetici inserti (*Nei dintorni*) che

danno conto delle presenze di manufatti conservati nei luoghi anche minori. La descrizione propriamente storico-artistica delle chiese è preceduta da un inquadramento storico, vagliato sulle fonti a stampa disponibili e sulla lettura sistematica delle visite pastorali che nel corso dei secoli hanno descritto puntualmente le trasformazioni dei culti e le mutazioni di gusto negli ornamenti. I centri culturali e di produzione artistica di riferimento sono ovviamente Feltre e Belluno, ma emerge anche il complesso rapporto tra il centro veneziano e la committenza di provincia che trova espressione nella presenza di opere di artisti come Giovanni Agostino da Lodi a Bribano o il Moretto a San Gregorio e Carlo Saraceni a Santa Giustina.

Il risultato è una precisa e documentata mappa dove è definito il perimetro e sono segnati i percorsi per la conoscenza sistematica delle opere dei luoghi. Percorsi aperti a nuove prospettive che possono essere modulate e sviluppate su differenti livelli. Non solo pittura, che pure in quest'area ha peso preponderante, ma anche attenzione per quelle tipologie di produzione artistica peculiari del bellunese. Basta sfogliare velocemente il volume per notare come lo sguardo si apra anche alla produzione degli altari lignei, che trova in quest'area tra le più alte espressioni in termini assoluti, basti pensare all'altare di Vit-

tore Scienza a Bribano o a quello monumentale dell'oratorio della Madonnetta di Pez, prototipo per molta della produzione successiva. In questa chiave anche questa guida, insieme a quelle che l'hanno preceduta negli scorsi anni, si rivela come un'ulteriore tappa di avvicinamento per la costituzione di un auspicabile *corpus* dell'altaristica lignea del bellunese.

Se le fondamenta sulle quali poggia il lavoro sono il frutto della profonda e diretta conoscenza da parte dei due autori della produzione artistica dell'area, la capacità di inserire questi manufatti nel contesto culturale di appartenenza, che è il vero collante dell'opera, va ricercata anche nell'attiva integrazione di questo sforzo di sintesi con la pratica della catalogazione intesa come atto conoscitivo, flessibile e aperto. Sottotraccia emergono i risultati della campagna catalografica in via di completamento da parte della CEI, l'ultima in ordine di tempo, che si inserisce in una lunga tradizione di ricognizioni realizzate a partire dall'inizio del secolo. Un patrimonio di conoscenza capillare della stratificazione culturale diffusa che contribuisce in maniera determinante a definire la precisa collocazione di questa piccola porzione di territorio nella geografia artistica italiana.

Luca Majoli

Memoria

DON GIANNI DE ZORDI nel trentesimo della morte

Sono passati ormai trent'anni dalla morte di questo giovane prete, geniale, tribolato e incompreso dai suoi superiori, ma molto amato dalla gente, che alla parrocchia del Boscariz ha dedicato anima e corpo, in uno slancio di redenzione e di salvezza verso un quartiere nuovo, composto da "uomini della diaspora" e dunque tutto da costruire sotto il profilo religioso, sociale e comunitario.

I due documenti che pubblichiamo, a ricordo di questa scomparsa, sono fra loro strettamente collegati. Si tratta della lettera pasquale del 1981, quand'era ancora parroco, e della lettera scritta meno di due mesi dopo la sua morte, da Vanda Milano che meglio tratteggia la personalità e la figura di don Gianni, perito in un incidente stradale la mattina del 13 ottobre 1985, alle porte di Firenze, città da lui scelta come una sorta di volontario esilio da una diocesi madre e nel contempo matrigna (Gianmario Dal Molin).

«Carissimi, è strano che come augurio vi debba enunciare questa verità: "la resurrezione degli uomini, oggi, dimostra quella di Cristo". Il quartiere ha bisogno di questo "genere" di Pasqua: di uomini risorti che ritrovano fiducia in se stessi. Ecco ciò che devo, ciò che dobbiamo fare: attraverso la nostra parola e le nostre azioni passare, insieme ai nostri fratelli, dalla morte alla vita, in tutti i settori della nostra esistenza.

La morte, di fatto, non costituisce un avvenimento brutale. Comincia assai presto. Addirittura provo sempre più la sensazione che essa cominci dalla nascita. L'uomo nasce vecchio e bisogna a tutti i costi che muoia giovane.

Le ribellioni contro tutte le fatalità della vita preparano le resurrezioni. Esiste un legame tra la sottomissione a tutte le fatalità e la suprema fatalità della morte.

E si tratta di combattere questo abbandono stabilendo un legame fra tutte le insurrezioni, tutte le rivoluzioni e la resurrezione. Rinnovarsi nell'amore vuol dire rinnovarsi nella fatica e nella lotta quotidiana. Coloro che si dichiarano credenti hanno isolato la resurrezione per costituire, per loro, un fenomeno individuale, quello dell'Uomo Gesù e hanno separato la sua resurrezione da tutte quelle degli uomini.

E, reciprocamente, oso dire, che manca alle rivoluzioni la potenza radicale della resurrezione.

Oggi è necessario scoprire la resurrezione dei morti nel cuore delle rivoluzioni umane.

Quest'uomo che era coricato, paralizzato, sfruttato, senza coscienza, e che passa alla guarigione e che diventa uomo, è colui che dimostrerà la resurrezione di Gesù Cristo.

Allo stesso modo la guarigione degli uomini oggi, sotto tutte le forme, la loro emancipazione, il passaggio da un cuore chiuso a un cuore aperto, il passaggio dalla vita per sé alla vita messa in comune, basteranno da soli a provarmi che Gesù Cristo è risuscitato dai morti. Ecco l'unità della Pasqua umana e universale: spingere cioè fino alla radicalità del mettere in comune, del braccare l'uomo privato per l'avvento dell'uomo in comunità: ecco esattamente il passaggio dalla gravità alla grazia. Ecco la Pasqua 1981 per il nostro quartiere. Don Gianni prete per voi».

«Immersa in questo odore di Natale e nel progetto tutto pagano di un cielo di stelle in carta stagnola per rischiarare il chiostro del manicomio, leggo la tua lettera per la Resurrezione, don Gianni prete per noi. Ti scriverò anch'io una lettera, per finta, perché non ha codice postale lo svincolo di autostrada dove si è conclusa la tua morte annunciata.

La tua morte giovane, lacerazione insanabile in questo mondo di credenti vivi dove la Resurrezione, annunciata quanto la tua morte, è solo una consolazione fragile ed illusoria contro la propria paura originale. Perché non ha consolazione la morte: il Cristo crocefisso, il guerriero massacrato, la tenera bambina colombiana stritolata nel fango, sono morti soli e nell'anfora celeste del Padre si è persa la loro disperata richiesta di amore.

Maria ai piedi del Golgota, Maria non fu consolata da Giovanni quando urlava, piccola, scura, vecchia donna ebraica il suo strazio senza fine e non vi era il dolce Angelo dell'Annunciazione...

Non vi fu consolazione per gli impiccati, per le nere vedove della lupara, per le Madri di Plaza de Mayo: non c'è consolazione per tua Madre, piccolo prete nero, figlio orfano del Padre celeste...

Ma se la morte è il pegno che dobbiamo pagare per soffrire ed amare i nostri scampoli di vita, allora la morte, incorruttibile compagna ed amica di ogni nostra nascita al mondo, allora la morte ha il proprio prezzo di riscatto: questa è la Resurrezione. La Resurrezione non è consolatoria, non è la negazione della morte, non è il Credo: è la nostra fatica di lacrime e sangue per diventare uomini, perché ognuno e tutti, dentro il cuore del mondo, dentro la memoria infinita del Padre, dentro il cerchio del tempo che non ha inizio né fine, moriamo e risorgiamo ogni giorno un poco. E riscattiamo la nostra fine privata, così come quella collettiva.

Ma è così difficile capire quando moriamo soffocati dalla nostra inutilità e quando risorgiamo nella nostra spesso fugace umanità!

È così difficile dire se il Cristo crocefisso è morto per la propria Rivoluzione o se per essa è risorto!

È ben vero: la Resurrezione si simbo-

leggia all'infinito dentro questa morte del Cristo che trova giustificazione e riscatto nella Rivoluzione intesa come riappropriazione della propria umanità divinizzata per immagine e somiglianza. Tu eri un prete giovane, vicino al reale e alla miseria (forse era un tuo patrimonio) ed hai avuto il dono di capire che Cristo non può risorgere il terzo giorno liturgico, ma risorge dentro il mondo quando l'uomo, suo fratello, si fa Cristo nella gloria della sua consapevolezza e del suo amore per gli altri, della sua spinta alla libertà e alla giustizia. Ma io, che non ho la tua fede, come posso capire, oltre alla mia ed alle altrui rivoluzioni, oltre al concetto che la resurrezione dell'uomo dalle sue miserie dimostra la resurrezione del Cristo (concetti che fanno anche parte del mio patrimonio), come posso capire la morte e la Resurrezione dai volti grigi che sono già non viventi e riempiono questo chiostro, come posso capire infine la tua morte contro l'asfalto dell'Autostrada?

Al di là delle ipotesi, belle, accorate e in qualche modo dissacranti della tua lettera Pasquale ai fedeli, forse la Resurrezione è anche questa: il ricordo di una solare cartolina che mi hai spedito poco prima di morire. Vanda Milano 1° dicembre 1985».

GIUSEPPE CECCHET

Gianpaolo Sasso

Al netto del profilo umano comunque caratterizzato da un tratto non solo fisico ma anche spirituale improntato a chiara gentilezza d'animo, Giuseppe Cecchet ha fatto della poliedricità delle esperienze un dato essenziale del suo impegno riversato in vari ambiti, seguendo tuttavia un filo conduttore prevalente: quello della deliberata propensione a una marcatissima preparazione

tecnica e scientifica nutrita con grande passione per le discipline della moderna e più avanzata tecnologia, dall'invenzione alla progettazione e all'industrializzazione del prodotto.

Diplomato come perito industriale ha fatto dell'insegnamento forse la principale cifra distintiva dell'attività professionale che ha consegnato alla memoria comune il contributo del prof. Cecchet come apporto dotato anche di grande originalità. Tra le varie esperienze di insegnamento merita di essere ricordata anche quella legata alla sezione birrai-maltatori dell'Istituto professionale "Carlo Rizzarda", scuola del tipo a preparazione complementare in quanto la parte pratica era svolta presso la Fabbrica di Pedavena ma unica nel settore industriale birrario italiano nata da un'idea dell'ing. Salvatore Fagone, direttore della scuola industriale scomparso nel 1950, e più tardi sviluppata dall'ing. Vogel e dal geom. Meneghel che furono i primi organizzatori del corso. E ancora vivo presso numerosi birrai diplomati il ricordo del prof. Cecchet per molti anni insegnante di "macchine e impianti" e grande conoscitore dell'assetto impiantistico della Birreria.

La sua indubbia capacità tecnica unita a una feconda fantasia applicativa ha portato Cecchet a distinguersi come inventore e titolare di diversi brevetti e opere d'ingegno utilizzati anche dalla grande industria specialmente del settore meccanico e automobilistico per i quali ha ricevuto anche prestigiosi premi: taluni sistemi frenanti e innovative parti motoristiche fanno parte del suo cospicuo bagaglio, insieme a moltissime invenzioni minori.

Alcuni decenni fa aveva anche immaginato, tanto che ne fece un'idea-progetto assolutamente preliminare, la realizzazione di un tunnel sotto le Vette feltrine con lo scopo di mettere in comunicazio-

ne diretta, all'altezza della Val di Lamen, il Feltrino con la Val Noana e dunque con il Primiero. Il progetto prevedeva anche la costruzione di un ascensore che avrebbe avuto il compito di portare turisti e sciatori in quota nell'area della Busa delle Vette.

Quest'ultima idea costituisce in qualche modo uno degli esempi del suo intento costante di curare il miglioramento delle condizioni socio-economiche della realtà locale attraverso lo sviluppo di iniziative imprenditoriali e la realizzazione di opere facilitate dal progresso tecnologico.

In effetti altra dimensione che lo ha visto protagonista è stata quella pubblica nell'amministrazione della città. Militante della Democrazia Cristiana, nel 1962 esordì nella giunta comunale guidata dal generale Ugo Luca assumendo il referato dei lavori pubblici e continuò l'esperienza come consigliere o assessore anche nelle due successive tornate.

Di rilievo il fatto che a cavallo dell'amministrazione diretta da Felice Dal Sasso (che dovette lasciare l'incarico per una nota vicenda giudiziaria dalla quale in definitiva fu totalmente assolto) e prima di quella guidata da Sisto Belli, Giuseppe Cecchet in quanto assessore anziano rivestì la carica di pro-sindaco.

Si trattò di una fase delicata in un frangente di particolare complessità non solo per la circostanza citata e per la temperie politica del tempo, caratterizzata ormai dalla fine del collateralismo (localmente doveva poi palesarsi con l'uscita degli aclisti dalla Dc che costituirono in consiglio comunale un gruppo autonomo), ma soprattutto perché era ormai in fase di avanzamento una nuova stagione programmatica comunale specialmente sul versante urbanistico con la gestione della cosiddetta legge-ponte e con la tormentata gestazione di quello che di là a qualche anno diverrà il nuovo piano regolatore generale.

Chi voglia proporre alla redazione contributi, articoli, recensioni per i prossimi numeri della Rivista, o parimenti offrire suggerimenti e chiedere indicazioni, è pregato di inviare il relativo materiale al seguente indirizzo:

redazione.rivistafeltrina@gmail.com



rivista feltrina

*La Rivista non s'intende impegnata nelle interpretazioni e nei giudizi espressi in articoli e note firmati o siglati.
I singoli autori si assumono la responsabilità di quanto pubblicato.*

*Finito di stampare
Giugno 2015*