

IL GAMBERO DI FIUME NELL'*ULTIMA CENA* "ALPINA":
ICONOGRAFIA E ANALISI DI CONSERVAZIONE
DI TRE CASI DI AFFRESCO:

SAN GIORGIO IN SAN POLO DI PIAVE (TV)
SS. VITO E MODESTO IN TALLANDINO DI LENTIAI (BL)
SAN BAR TOLOMEO IN FUMAC DI SAN GREGORIO NELLE ALPI (BL)

CORSO PER COLLABORATORE RESTAURATORE DEI BENI CULTURALI
ISTITUTO CON D.G.R. n. 4058 DEL 19/12/06
PROGETTO: 001
ATTIVITA' FORMATIVA 2006-2007

ALLIEVI: Roberta Moretto & Giulia Tonon

DOCENTE: Edvige Ancilotto



Istituto
Veneto
per i Beni
Culturali

IL GAMBERO DI FIUME NELL'*ULTIMA CENA* "ALPINA":
ICONOGRAFIA E ANALISI DI CONSERVAZIONE
DI TRE CASI DI AFFRESCO:

- CENNI STORICI 17
- GLI AFFRESCHI 19
- EVOLUZIONE ARCHITETTONICA E STRUTTURALE 25
- RESTAURATI ED ANCHE SAN GIORGIO IN SAN POLO DI PIAVE (TV) 30
- STATO DI CONSERVAZIONE SS. VITO E MODESTO IN TALLANDINO DI LENTIAI (BL) 33
- PROGETTO SAN BARTOLOMEO IN FUMAC DI SAN GREGORIO NELLE ALPI (BL) 37



- CENNI STORICI 40
- GLI AFFRESCHI 43
- STATO DI CONSERVAZIONE 45
- PROGETTO 47
- RISULTATI 50
- LA CHIESA DI SAN GREGORIO NELLE ALPI 53
- CENNI STORICI 58
- GLI AFFRESCHI E LA STRUTTURA 62
- STATO DI CONSERVAZIONE 66
- CORSO PER COLLABORATORE RESTAURATORE DEI BENI CULTURALI
ISTITUTO CON D.G.R. n.4058 DEL 19/12/06
PROGETTO: 001
ATTIVITA' FORMATIVA 2006-2007 74

ALLIEVI: Roberta Moretto & Giulia Tonon

DOCENTE: Edvige Ancilotto

INTRODUZIONE	1
EVOLUZIONE DEL TEMA DELL'ULTIMA CENA	3
STORIA ICONOGRAFICA DEL GAMBERO	8
GEOGRAFIA ICONOGRAFICA DEL GAMBERO CON MAPPA DI RIFERIMENTO	12
LA CHIESA DI SAN GIORGIO IN SAN POLO DI PIAVE	
• CENNI STORICI	17
• GLI AFFRESCHI	19
• EVOLUZIONE ARCHITETTONICA E STRUTTURALE	25
• RESTAURI ED ATTIVITA' MANUTENTIVA	30
• STATO DI CONSERVAZIONE	33
• PROPOSTA DI INTERVENTO	36
LA CHIESA DI SS. VITO E MODESTO A TALLANDINO IN LENTIAI	
• CENNI STORICI	40
• GLI AFFRESCHI E LA STRUTTURA	43
• STATO DI CONSERVAZIONE	45
• PROPOSTA DI INTERVENTO	47
RISVOLTI ARTISTICI DELLE CHIESE DI SS. VITO E MODESTO E SAN BARTOLOMEO	50
LA CHIESA DI SAN BARTOLOMEO A FUMACH IN SAN GREGORIO NELLE ALPI	
• CENNI STORICI	58
• GLI AFFRESCHI E LA STRUTTURA	62
• STATO DI CONSERVAZIONE	66
• PROPOSTA DI INTERVENTO	70
APPENDICE	74
BIBLIOGRAFIA	85
SCHEDE TECNICHE	90
RILIEVI GRAFICI E MAPPA INTERATTIVA	Book e cd rom a parte

A

B

C

D





E

F

G

H

MÜNCHEN

Chiemsee

KARWENDEEGEBIRGE

ST. JOHANN T.

SALZBURG

INNSBRUCK

HOHE Tauern

BERGISCHE ALPEN

SARNTALER ALPEN

DEFRESDER ALPEN

Dorfgastein

BOZENO

WOLFGANGSSEE

Obervellach

35

36

37

38

39

40

41

42

33

34

35

36

37

38

39

40

32

33

34

35

36

37

38

39

31

32

33

34

35

36

37

38

30

31

32

33

34

35

36

37

29

30

31

32

33

34

35

36

52 AVIANO
(67) (23)

MARE ADRIATICO

VENEZIA

VICENZA

BASSANO D. GRAPPA

TREVI

UDINE

UDINE

UDINE

UDINE

UDINE

UDINE

UDINE

UDINE

VENETO

1. CEREDELLO (VR) XV
2. ASSENZA DI BRENZONE Ultimo quarto del XIII
3. SAN GIORGIO (S.AMBROGIO IN VALPOLICELLA) Ultimo quarto del XIII
4. VERONA XIV
5. SAN POLO DI PIAVE (TV) 1466 Giovanni di Francia
6. SUSEGANA (TV) Visitazione Beata Maria Vergine XVI
7. CAPPELLA MAGGIORE (TV)* XIV
8. MARENO DI PIAVE (TV) 1450
9. ZOPPE' di SAN VENDEMIANO (TV) XV
10. CASTELLO ROGANZUOLO (TV)* ? XVI
11. RUGOLO (TV) 1467
12. SALSA di VITTORIO VENETO (TV) XV
13. TIAGO di MEL (BL) XV
14. FARRA di MEL (BL) XV
15. ZOTTIER di MEL (BL) XV
16. TALLANDINO di MEL (BL) XV

17. CORTE di MEL (BL)	San Valentino	XVI	
18. BARDIES di MEL (BL)	Sant'Andrea (ora in canonica di Lentiai)	XV	
19. COLDERU' di LENTIAI (BL)	San Giacomo	XV	
20. VILLAPIANA di LENTIAI (BL)	San Bartolomeo	XIV	
21. VILLAPIANA di LENTIAI (BL)	San Bartolomeo (ora nell'asilo di Lentiai)	1540	Marco da Mel
22. FORMEGAN di SANTA GIUSTINA (BL)	Santa Maria Nascente	XV	
23. FUMACH di SAN GREGORIO nelle ALPI (BL)	San Bartolomeo	XVI	
24. GRON di SOSPIROLO (BL)	Santo Stefano	XV	
25. OREGNE di SOSPIROLO (BL)	San Tiziano	Fine XIV	
26. TAIBON AGORDINO (BL)	SS. Cornelio e Cipriano	XVI	Paris Bordon
27. FRASSENE' AGORDINO (BL)	San Niccolò	XVI	
28. VALLADA AGORDINA (BL)	San Simone	XVI	
29. SALA (BL)	San Matteo	XV	
30. VILLAPIERA di FELTRE (BL)	San Martino	XVI	Marco da Mel
31. CELLARDA di FELTRE (BL)	San Benedetto	XVI	
32. ANZU' di FELTRE (BL)	SS. Vittore e Corona	XV	
33. SERVO di SOVRAMONTE (BL)	Santa Maria Assunta	XV	Giovanni di Francia

34. ERTO E CASSO (BL)	San Martino	XV
TRENTINO ALTO ADIGE		
35. VARENA (TN)	San Pietro e Paolo	XV
36. MOENA (TN)	San Volfango	XV
37. LISIGNAGO (TN)	San Leonardo	XV
38. PERGNANO (S.LORENZO IN BANALE)	San Rocco	XV
39. PELUGO (TN)	Sant'Antonio Abate (Due <i>Ultime Cene</i>)	1493
40. CARISOLO (TN)	Santo Stefano	1519
41. LOVER (SEGONZONE)	SS. Filippo e Giacomo	1507
42. RUMO (CORTE MARCENA)	Sant'Uldarico	1471
43. PRABI (ARCO)	Sant'Apollinare	XV
44. CLES (TN)	San Virgilio	Metà del XIV (In controfacciata)
45. CUSIANO (TN)	Santa Maria Maddalena	XV
46. SEO (STENICO)	San Michele Arcangelo	XV
47. SCLEMO (STENICO)	SS. Pietro e Paolo	XV
48. CASTEL TESINO (TN)*	SS.Ippolito e Cassiano	1437-1438

49. COGOLO (TN)	SS. Filippo e Giacomo	XV	Baschenis
50. SAN BIAGIO DI LEVICO*	San Biagio		Ultimo quarto del XIV
FRIULI VENEZIA GIULIA			
51. GRIIS (BICINICCO)	Sant'Andrea	XVI	
52. CASTEL D'AVIANO (PN)	San Gregorio	XVI	
LOMBARDIA			
53. ROVATO (BS)	Santo Stefano	XVI	F. Ferramola
54. BRESCIA	Santa Maria in Solario	XVI	

* Molti storici dell'arte (Fossaluzza, Rigaux ecc..) riconoscono nella mensa dell'affresco dell' *Ultima Cena*, i gamberi di fiume, in realtà non sono così riconoscibili. Il caso di Castel Tesino ne sembra privo, o meglio noi non abbiamo riconosciuto nessun elemento che assomigli ad un gambero di fiume. I casi di Cappella Maggiore e di Levico invece, presentano uno stato di degrado tale da non permetterne il riconoscimento. Nel primo caso in particolare, sembra che il crostaceo (come suggerisce Comel) sia il boccone che Cristo dà a Giuda proprio al centro della mensa.

INTRODUZIONE

La necessità di presentare un lavoro che rappresentasse il termine del nostro corso di studi e le conoscenze acquisite nell'arco dei tre anni formativi, ha portato la nostra attenzione verso una nota pieve di grande interesse storico artistico che cela al suo interno dei bellissimi affreschi: San Giorgio in San Polo di Piave.

La volontà di approfondire tale argomento ci ha permesso di conoscere la bibliografia a riguardo ed allo stesso tempo di andare oltre, fino a collegare per tipologia e spesso per similitudini nella fattura artistica, la stessa chiesetta a molte altre pievi presenti nel territorio nella zona che va dal Piave fino alle montagne sopra il bellunese (territorio che in realtà altri studiosi fanno estendere in tutto il Veneto fino al Trentino e al Friuli come vedremo poi in modo più approfondito).

Tutte le chiesette, molte delle quali da noi visitate, sono da riferirsi ad un periodo storico che va dall'inizio del XV secolo fino alla prima metà del XVI secolo e sono accomunate da una singolare interpretazione iconografica dell'Ultima Cena che vede la presenza sulla mensa di gamberi rossi.

Il nostro approfondimento quindi ha l'intento, anche se ambizioso, di fare sia una mappatura delle pievi presenti nel territorio da noi visitate o comunque fin'ora segnalate caratterizzate da questo stesso tema iconografico dei gamberi, sia lo sviluppo di proposte di intervento di restauro compatibile con le competenze acquisite nella nostra formazione triennale.

Tre di queste pievi sono state da noi scelte per le particolari condizioni di degrado: Santissimi Vito e Modesto in Tallandino, Lentiai (Belluno), San. Bartolomeo in Fumach, San Gregorio nelle Alpi (Belluno) e San Giorgio in San Polo di Piave (Tv).

Le tre pievi hanno un decorso storico completamente diverso che ne determina spesso anche il loro stato di degrado. Santissimi Vito e Modesto di Tallandino, pieve risalente alla metà del XV secolo, straordinariamente non ha mai subito restauri se non un recente rifacimento della copertura e gli affreschi (datati 1521) si sono mantenuti sotto uno spesso strato di intonaco databile attorno agli anni '50, fino a circa vent'anni fa quando sono stati effettuati dei saggi non documentati ma probabilmente promossi dagli stessi responsabili di zona della Soprintendenza.

San Bartolomeo a Fumach del XVI secolo, non presenta documentazione di interventi passati che tuttavia sono ben visibili su tutta la superficie; in generale le sue problematiche sono di ordine statico.

Infine San Giorgio a San Polo, la più nota tra le pievi, ha subito molti rimaneggiamenti nei secoli, più nelle strutture architettoniche che negli affreschi e risente di problematiche legate ad una mancanza di impermeabilizzazione della struttura muraria.

Queste informazioni descrivono solo molto brevemente le condizioni di degrado in cui vertono queste chiesette, piccoli luoghi che tessono l'importanza del culto popolare delle zone fin dalle loro primissime origini ma che sono soprattutto di immenso valore storico artistico. In quanto testimonianza religiosa e di stretta affezione di un sentimento ancora fortemente vivo della popolazione, questi piccoli edifici devono essere conservati e giustamente valorizzati.

EVOLUZIONE DEL TEMA DELL'ULTIMA CENA

Il mondo cristiano ebbe la sua più ampia diffusione grazie alla predicazione verbale dei sacerdoti, ma soprattutto alla rappresentazione artistica degli episodi narrati dai Vangeli. Questo tipo di narrazione permetteva a tutti i fedeli infatti, per la maggior parte analfabeti, di apprendere l'insegnamento e la fruizione dei misteri della fede cristiana; la riproduzione era altresì raccomandata dagli stessi capi della Chiesa ai predicatori come metodo immediato di divulgazione in tutti i differenti paesi per ovviare alla difficoltà di comunicazione linguistica.

Di queste immagini, importante era la funzione didattica ed evocativa che suscitava nel singolo cristiano. Gli episodi più narrati erano quelli della vita di Cristo descritti nei Vangeli degli Apostoli e soprattutto la raffigurazione dei sacramenti, tra cui l'istituzione dell'Eucarestia, dove Cristo identifica il pane ed il vino distribuiti agli Apostoli come il proprio corpo ed il proprio sangue. Tale episodio è identificato con la rappresentazione della cosiddetta *Ultima Cena*.

Non sembra che nei primissimi secoli tale scena fosse rappresentata, per lo meno non vi sono testimonianze tangibili; inizialmente possiamo solo trovare raffigurati gli episodi delle *Nozze di Cana* e della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* come celebrazioni Eucaristiche.

L'evoluzione della rappresentazione dell'Ultima Cena deve tener conto di due grandi tradizioni: quella fiorentina e quella lombarda. La prima, più antica, influenzò fino alla fine del '400 quella lombarda e la produzione di buona parte della zona padana. La seconda invece, prese piede dopo la realizzazione del Cenacolo di Leonardo, che esercitò una forte influenza a sua volta nell'ambiente fiorentino e in tutto il resto del nord Italia. Leonardo studiò in modo molto approfondito tutta la tradizione rappresentativa a riguardo, proponendo il momento in cui si vedono le reazioni emotive dei singoli Apostoli all'annuncio del tradimento. Abolisce le convenzioni iconografiche trecentesche della resa fissa dai singoli discepoli di Cristo e nella riconoscibilità di Giuda, confuso tra gli altri commensali. Qui il gesto è reso in modo implicito nel protendere la mano verso il boccone. Contemporaneamente arretra di scatto e rovescia la saliera col gomito. Pietro si protende in avanti e Giovanni si ritira appoggiandosi a lui. Se prima gli autori prediligevano la narrazione più dettagliata degli eventi del Vangelo di Giovanni, Leonardo preferisce invece quello di Luca che dà maggior influenza ai momenti più condivisi da tutti (quale il Sacramento dell'Eucarestia), rendendo in modo implicito la psicologia e le reazioni dei singoli commensali.

Entrambi i filoni si svilupparono su una base di tradizione rappresentativa antica medioevale che si rifaceva ai Vangeli di Matteo, Marco e Luca ma soprattutto a Giovanni. Le interpretazioni dell'evento sono simili tra loro per quanto riguarda i primi tre; il Vangelo di Giovanni invece descrivendo i fatti in modo più drammatico, divide la situazione in due momenti: l'istituzione dell'Eucarestia e l'annuncio del tradimento con la drammatica reazione degli Apostoli; parallelamente quella dell'identificazione del traditore in Giuda Iscariota. Quest'ultima situazione si esplica con la rappresentazione di Giuda che ha in mano il cibo del tradimento o quella in cui Cristo dà a Giuda il boccone intinto.

I momenti scelti dagli artisti come riproduzione dell'evento sono molteplici, tuttavia la scena del "boccone dato dal Cristo a Giuda" è più raro ed è percepibile più nelle rappresentazioni antiche come per esempio nell' *Ultima Cena* (1140-50), miniatura su pergamena di Nonantola (Museo Benedettino Nonantolano e Diocesano di arte sacra), nell' *Ultima Cena* (1380-1390), tempera su tavola (Musei Civici d'arte antica).

Gli schemi compositivi di figurazione durante i secoli cambiarono, sia nell'ambiente scenografico che nella disposizione dei commensali. Questo si vede nelle figure disposte rispetto ad una certa tipologia di tavolo, nei loro costumi e nella resa delle fisionomie; tutto ciò nella regola di una contestualizzazione storica come rappresentante una scena di vita comune.

Già nei tre Vangeli sinottici di Matteo, Marco e Luca, la narrazione dell'ambiente è simile ma con qualche variante: in quello di Matteo si dice che Cristo inviò i discepoli in città presso «un tale» per dirgli «..vorrei celebrare la Pasqua con i miei discepoli presso di te.» (Mt. 26,18). Marco e Luca coincidono quasi perfettamente parlando di «..una grande stanza al piano superiore, già arredata e pronta» (Mc 14,15) e di «..una grande sala al piano superiore arredata con divani» (Lc 22, 11- 12). Quest'ultimo ci fa pensare all'uso romano di mangiare sdraiati su un divano, il *stibadium*, infatti non mancano raffigurazioni di Ultime Cene secondo quest'uso.

Per quanto riguarda la mensa, diverse sono le forme realizzate, semicircolare come per esempio nella miniatura (1140-50) su pergamena di Nonantola al Museo Benedettino Nonantolano e Diocesano di arte sacra, nella chiesa di San Vittore ad Ascoli Piceno (1270-1280 c.a), oggi staccata e in Museo Diocesano. Questa tipologia è memore della trazione classica nella rappresentazione dei banchetti. Altre mense sono di forma circolare come l'esempio della tempera su tavola (1290 c.a) sita al Museum di New Orleans of Art e la miniatura su pergamena (1322- 1323) nella Biblioteca Apostolica Vaticana in Città del Vaticano; quest'ultima, come quella di Pomposa del VI secolo, presenta la disposizione dei

commensali attorno ad un tavolo rotondo, sintomo del superamento della tradizione iconografica di matrice classica, nella quale si propone invece la raffigurazione dei personaggi intorno ad un tavolo semicircolare. Tale scelta compositiva sembra privilegiasse la centralità forse per dare importanza sia ai gesti dei singoli apostoli, che agli oggetti sul tavolo.

La definitiva tipologia rettangolare del tavolo permise agli autori di distribuire meglio la scenografia narrativa, facendo un più approfondito studio delle reazioni espressive degli Apostoli rispetto all'evento descritto.

La disposizione dei commensali attorno a questo tipo di mensa varia a seconda della posizione geografica, all'interpretazione dell'autore, alla volontà della committenza, ma soprattutto al periodo storico. Dalla fine del '200 e per buona parte del '300, i discepoli venivano posti indifferentemente attorno ai due lati del tavolo per questioni di esigenze prospettiche (es. Giotto e Duccio). Elementi fissi della composizione sono la centralità del Cristo, la vicinanza di Giovanni e quella di Pietro e il ruolo di Giuda.

Il Cristo siede a volte a capotavola, e a volte è il fulcro centrale della scena con uno spazio che lo divide dai discepoli, simbolo di superiorità gerarchica. Giovanni si può trovare adagiato sul braccio del Cristo, scena che indica il momento in cui l'Apostolo si avvicina per chiedere al Maestro, chi fosse il traditore su domanda di Pietro; rari sono i casi che lo mostrano in altre posizioni. Diverse interpretazioni sono quelle della figura del Giuda; possiamo individuarlo nel "boccone del tradimento" datogli in bocca dal Cristo, nel tozzo di pane tenuto in mano (o intinto nel bacile), nella posizione marginale rispetto al gruppo al di là della tavola; in alcuni casi addirittura nella presenza di diavoli o serpenti vicini a lui come testimonia il verso «..allora dopo il boccone entrò in lui (Giuda) Satana» (Gv 13, 27).

Un altro modo per riconoscere Giuda è un'aureola nera attorno al capo come nella tavola attribuita alla bottega del Maestro della Maddalena del XIII secolo (Museo del Petit Palais di Avignone); col tempo l'aureola venne esclusa rappresentandolo come figura repellente o inginocchiato davanti al Cristo. Più materiale è la riproposizione della corruzione tramite la realizzazione del sacco di denari tenuto in mano dal discepolo traditore¹.

La realizzazione degli elementi della mensa, come vale per l'evoluzione dell'impianto scenografico, dipende dal periodo storico del dipinto. I primi risentono dell'arcaicità degli schemi rappresentativi, infatti gli oggetti sono in numero limitato, distanti tra loro e distribuiti in modo regolare rispetto alle figure dei commensali; nelle pitture più recenti invece questi

¹ *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo, Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a c. di P. C. Mariani. Skira Artificio, Ginevra-Milano, 2001.

elementi hanno un accenno di ordine sparso. In generale ci sono dei piatti grandi di uso comune contenenti pesce e agnello, dei bicchieri, delle ampolle per il vino, le pagnotte di pane, coltelli, frutta.

Come vuole la tradizione culinaria primitiva, il consumo del pasto nei tempi antichi (fino alla fine XI secolo) era piuttosto frugale, quindi sulla mensa erano presenti solo le stoviglie indispensabili e la vivanda; il riflesso di questa realtà proponeva una rappresentazione dell'Ultima Cena con pochi coltelli, pane, bicchieri ed uno o più piatti da portata contenenti il pesce e/o l'agnello. Per quanto riguarda i coltelli, essi erano le uniche stoviglie piuttosto comuni usate fin dai tempi remoti; il coltello è una connotazione tipica di Simon Pietro «...allora Simon Pietro, che aveva una spada, la trasse fuori e colpì il servo del sommo sacerdote e gli tagliò l'orecchio destro...» (Vangelo Secondo Giovanni, *Ignominia e Trionfo, Gesù arrestato*).

Il piatto contenente il pasto principale detto "patena", ovvero dell'Eucarestia, poteva presentare o il pesce o l'agnello. Il pesce simbolo di Gesù, e attributo dell'acqua, è un'immagine strettamente connessa alla simbologia religiosa cristiana. Nella pittura murale protocristiana delle catacombe, è il simbolo dell'Eucarestia sino all'alto medioevo; il termine greco per indicare l'animale era "ICHTHY'S", acrostico delle parole "IESOUS CRISTOS THEOU HYIOS SOTER", che significa "Gesù Cristo salvatore figlio di Dio"². Nelle Sacre Scritture il pesce è protagonista di alcuni miracoli: *la moltiplicazione dei pani e dei pesci* e *il miracolo della pesca*. Nelle prime raffigurazioni sulla mensa del Signore, compare nei piatti di portata, intero, mentre in quelle più tarde viene presentato a pezzi comprensivo della testa considerata la parte più prelibata.

Un altro alimento riprodotto è l'agnello, tradizionale cibo della Pasqua ebraica. Appartenente già alla gastronomia greca, etrusca e romana, prefigura il sacrificio di Cristo che si offrì come vittima per la Redenzione dell'umanità. E' inoltre simbolo di purezza e innocenza. La sua presenza nella mensa della cena appare in tempi più tardi, verso il '300 periodo in cui il decorativismo era più florido; si presenta a volte privato della testa, a volte intero, insieme al pesce³.

...Gesù prese il pane e, pronunciata la benedizione, lo spezzò e lo diede ai discepoli dicendo: «prendete e mangiate; questo è il mio corpo». Poi prese il calice e, dopo aver reso grazie, lo diede loro,

² R. GIORGI, *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, collana Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2004.

³ *Il cibo e la tavola*, a c. di S. Zuffi, collana Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2006

dicendo: «Bebetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza, versato per molti, in remissioni dei peccati... »⁴.

Questo passo del Vangelo descrive la funzione simbolica del pane e del vino presenti nei bicchieri e nelle brocche. Il pane è simbolo di ospitalità, Eucarestia, carità e solo nel medioevo diventa immagine del corpo di Cristo. Essenza della carità, è consolazione per chi ha fame in senso fisico e spirituale. Il vino similmente, è la bevanda eucaristica per eccellenza, rappresenta allegoricamente il sangue di Cristo. La funzione della bevanda è quella di uno strumento di conoscenza per la contemplazione della verità.

Tutti gli elementi nella mensa, cambiano nei periodi più tardi per necessità di evoluzione visiva e fruizione del reale. Compaiono perciò brocche e coppe decorate, bicchieri trasparenti e molte altre vettovaglie come frutti ed altri elementi tipici regionali. Unica eccezione è il decorativismo della tovaglia che risulta essere sempre presente fin dalle prime pitture, nella resa delle pieghe a fianco al tavolo e nella riproposizione della decorazione a losanghe del tessuto.

⁴ *Vangelo*, a c. della Conferenza Episcopale Italiana Edizioni Paoline, Torino, 1980.

STORIA ICONOGRAFICA DEL GAMBERO

Fin dalla preistoria, il pesce è stato per l'uomo un alimento basilare. Conosciuto, sia dai popoli che abitavano in prossimità del mare, sia dai popoli che abitavano nell'entroterra, dove fossero presenti laghi e fiumi, il pesce è presente nella cultura e nella mitologia di tutti i continenti.

Gli studiosi hanno trovato riscontro, in numerose immagini di pesca, di un'attività rimasta immutata per millenni, cui fanno seguito tradizioni che sfiorano il simbolismo religioso, le arti della divinazione e della magia che in tutti i tempi hanno caratterizzato il rapporto uomo-mare.

Per gli egizi l'importanza del pesce e della pesca è testimoniata dalla frequenza con la quale tale attività è riprodotta nelle scene che decorano le tombe. Il pesce costituiva un alimento fondamentale tanto da essere al centro di alcune regole religiose. Pur essendo un alimento diffuso, non poteva essere mangiato in occasione delle cerimonie perché considerato impuro in quanto identificato con il dio malvagio Seth. Nonostante queste limitazioni in alcune occasioni era uno degli alimenti che il defunto avrebbe dovuto mangiare nella sua nuova vita nell'aldilà.

Nella tradizione indiana il pesce veniva identificato con la reincarnazione e con la forza della vita. In alcuni rituali mangiarlo consentiva all'anima del defunto di reincarnarsi in un nuovo bambino.

I greci avevano centinaia di nomi di pesci e frutti di mare. L'importanza data alla pietanza dagli ateniesi, ad esempio, è evidenziata dalla sostituzione nel tempo del termine "ichis" con il termine "opson" il quale veniva usato generalmente per ogni cosa che si mangiava insieme al pane. Il pesce nell'antica Grecia veniva venduto nell'Agorà, luogo principale della vita pubblica del cittadino libero.

Il pesce, che nella Grecia classica era diventato il simbolo di Apollo (il Delfino), nel cristianesimo diventa il simbolo del Figlio. Nell'iconografia paleocristiana e cristiana il pesce fu adottato come segno distintivo e identificativo della comunità, infatti già dal primo secolo d.c. i Cristiani crearono per la parola greca pesce "iscthus" un'acrostico che significava "Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore". Il pesce ricorre in tutta la tradizione cristiana in varie occasioni sia nel Vecchio Testamento e che nel Nuovo, protagonista di miracoli e avvenimenti significativi

In particolare modo nella cultura cristiana il pesce è rappresentato nell'Ultima Cena come vivanda principale.

Il secolo XV vide la fioritura artistica delle decorazioni interne ai sacelli nelle zone del Trentino, dell'alto Veneto e in parte del Friuli. Tutti questi sacelli hanno la caratteristica comune di essere ubicati in prossimità di zone ricche di apporto idrico come fiumi, fiumiciattoli e laghi. È documentato infatti che queste acque fossero rigogliose di ogni tipo di fauna, apporto alimentare importante per la popolazione. Proprio il tema dell'Ultima Cena vede l'abbondante presenza sulle bianche tovaglie, di un animale insolito: il gambero rosso di fiume. Esso ha costituito nei secoli una preziosa risorsa alimentare nelle lunghe stagioni di "fame contadina"⁵, diventando soggetto di proverbi e favole. In questo modo la rappresentazione del crostaceo in affreschi di chiesette di fruizione popolare, non è affatto singolare, diventando una sorta di accostamento figurativo tra la sfera del sacro e del quotidiano.

Gli storici hanno individuato nel gambero molti elementi simbolici, la Rigaux⁶, dice che l'animale appare di un marrone sobrio da vivo, mentre assume connotazioni di un rosso acceso dopo la cottura; proprio sotto quest'ultime fattezze viene rappresentato nelle Ultime Cene con un'estrema perfezione morfologica, con la coda piatta, le quattro paia di zampe laterali, le antenne e le due grosse pinze. Il cambiamento del colore della sua corazza, nel folclore e nella tradizione rurale veneziana è simbolo della resurrezione di Cristo che dopo le sofferenze della passione assume "un rinnovato splendore della divinità"⁷.

Il crostaceo è noto anche per i suoi "cambiamenti di stato" ai quali è soggetto durante il periodo della muta; questo tipo di rigenerazione è già citata da Aristotele, Plinio, Eliano e Oppiano, dove è ben descritto come il carapace lascia la sua corazza nei diversi cicli stagionali⁸.

I predicatori medioevali, invece attribuiscono al crostaceo una cattiva reputazione a causa del suo modo di muoversi. Chiamato Cancro, è divenuto simbolo abituale dell'ipocrisia e della falsità, perché come sappiamo non cammina dritto; ecco che il gambero è associato alla figura di Giuda, traditore per eccellenza.

Proprio il Cancro, quarto segno dello Zodiaco, può essere rappresentato sia dal granchio che dal gambero; il periodo governato da questo segno cade nel solstizio d'estate. Nel segno

⁵ U. BERNARDI, *Gamberi e pesce: l'Ultima Cena dell'antico Veneto contadino nell'affresco di San Giorgio a San Polo*, "Bell'Italia", I, 1986, VI, pag. 56.

⁶ L. ROMERI & AL., *I gamberi alla tavola del Signore*, «Civis», 16, a. c. del Gruppo Culturale Civis, Editore gruppo Civis, Trento, 2000.

⁷ M. VELLO, *Le Ultime Cene con gamberi in affreschi tardogotici del Feltrino, del Trevigiano e del Trentino: problemi iconografici*, Tipografia "La Garangola", Padova, 1995, pag. 163.

⁸ M. VELLO, *Le Ultime Cene con gamberi in affreschi tardogotici del Feltrino, del Trevigiano e del Trentino: problemi iconografici*, Tipografia "La Garangola", Padova, 1995, pag. 161.

c'è chi ha scorto una sottile allusione alla figura del Cristo che compie l'ultimo atto della sua vita terrena prima di iniziare il tragico evento della Passione e della morte. Il passaggio dalla stagione estiva a quella autunnale infatti, significava anche l'inizio della fine, il presagio della morte e della dissoluzione, sempre in un contesto ciclico stagionale con il ritorno della vita.

Il simbolismo del gambero è descritto nelle pagine del Bestiario dove sono elencate ora i Vizi e il Maligno, ora le Virtù e le Divinità rispetto agli animali terrestri. Qui assume un significato negativo, non tanto per quanto riguarda il suo cambiamento di stato, quanto piuttosto il suo bizzarro modo di spostarsi: il gambero è munito, a differenza dei granchi, di un'appendice caudale che gli permette di muoversi con rapidità in avanti, di lato e indietro.

Un'altra connotazione negativa a lui attribuita, è la somiglianza allo Scorpione considerato come prodotto della sua trasformazione. Nel medioevo non solo l'andare all'indietro, ma soprattutto il provenire da dietro o colpire alle spalle, come lo Scorpione, veniva caricato di valenze fortemente negative. Viene associato inoltre alla razza giudaica, allegoria degli Ebrei e della figura di Giuda divenendo proprio "il simbolo della falsa Chiesa, della Sinagoga, falsità, ipocrisia e fraudolenza del popolo Ebreo in genere; invidia criminale di questo nei confronti di Gesù Cristo"⁹.

Il modo di deambulare all'indietro del crostaceo, secondo C.Comel¹⁰, richiama l'idea dell'eresia perché va proprio in senso "contrario". La sua presenza sulla tavola dell'Ultima Cena si riferisce alle dispute e alle eresie per quanto riguarda il sacramento dell'Eucarestia, molte sono le testimonianze del dissenso teologico circa la presenza reale del corpo e del sangue di Cristo nelle forme del pane e del vino. Nel XV secolo infatti, anni in cui sono state decorate le chiesette, la documentazione d'archivio dei tribunali ecclesiastici, testimonia la diffusione in questi luoghi, di diffuse idee ereticali. Questo tipo di fenomeno ebbe probabilmente inizio con la diffusione della stessa stampa ereticale proveniente dal nord, documenti trovati anche nelle piccole biblioteche di predicatori o curati delle ristrette comunità. Le prime predicazioni in tal senso sono legate alla figura di fra Dolcino e a quella del vescovo feltrino Erasmo (alla fine del 1200) eletto per "istigazione di alcuni che seguivano l'eresia del frate" (clericale subito cacciato poi dalla sua sede).

⁹ L.AURIGEMMA, *il segno Zodiacale dello Scorpione*, Torino, 1976, pag. 92, 97, 98, e M. VELLO, *Le Ultime Cene con gamberi in affreschi tardogotici del Feltrino, del Trevigiano e del Trentino: problemi iconografici*, Tipografia "La Garangola", Padova, 1995, pag. 169.

¹⁰ C. COMEL, *Per antiche strade: pietà e dissenso religioso*, «Dolomiti», XI, 1988, e C. COMEL, *Dissenso religioso e inquisizione nel Feltrino*, «Dolomiti», XVII, 1994.

Questo tipo di fenomeno eretico ebbe diffusione anche nelle zone di Treviso, Vicenza, Verona e Bergamo; quest'ultima fu proprio la patria dei Baschenis, pittori girovaghi autori nel '400 e nel '500 di innumerevoli affreschi dell'Ultima Cena con gamberi site in Trentino.

Non sempre la rappresentazione del gambero ha un preciso ruolo simbolico, infatti bisogna accordare al contesto di cui si parla, un ruolo decisivo. Importanti nell'analisi di un dipinto con tale iconografia sono, la composizione, il luogo, il committente e il peso delle tradizioni degli stessi laboratori artistici con la loro produzione artigianale, frutto spesso delle pitture itineranti. Il significato allegorico del crostaceo perciò, non può essere percepito che in un contesto culturale ben preciso, quello del nord Italia.

GEOGRAFIA ICONOGRAFICA DEL GAMBERO E DEGLI ELEMENTI DECORATIVI DEL NORD ITALIA

Le Ultime Cene con gamberi, negli affreschi tardo gotici, sono geograficamente individuabili nelle regioni del Friuli orientale, nel Veneto, nel Trentino Alto Adige e nella Lombardia. Questo motivo compare nel Trentino dal XIV secolo e nelle altre regioni, tra il XV e XVI secolo.

Il soggetto del gambero di fiume, dalla nostra ricerca, si riconosce negli affreschi di circa una cinquantina di sacelli, da noi documentati fotograficamente; tuttavia, la Rigaux¹¹, storica dell'arte francese, esperta dell'argomento, individua centocinquanta rappresentazioni sparse nel nord Italia. Nelle chiesette da noi visitate, l'Ultima Cena con i gamberi di fiume, è collocata nella parete nord e si ripete instancabilmente nella stessa formula compositiva. In gran parte delle raffigurazioni, l'episodio evangelico è inserito in un contesto sobrio, con Apostoli e Cristo attorno ad una mensa. L'ambiente varia a seconda dell'epoca in cui sono stati eseguiti gli affreschi; in quelli più antichi, il fondo si compone di un'unica cromia, oppure vede rappresentati degli elementi architettonici come dei troni, su cui siedono i discepoli, come nella Chiesa della Visitazione di Maria a Susegana e Sant'Antonio Abate a Pelugo.

Gli affreschi nel territorio veneto, si caratterizzano per la presenza di una mensa rettangolare poggiante su cavalletti, che vede gli Apostoli e Cristo posti da un lato, mentre Giuda dall'altro, di spalle. Una tipologia che differisce da tale caratteristica è San Giorgio a Rugolo di Sarmede, qui infatti la mensa è disposta a ferro di cavallo. Le tavole nella zona del Trentino dipinte dai Baschenis¹², sono perlopiù di forma rettangolare, tuttavia i casi che esulano da tale peculiarità, sono maggiori rispetto alle altre aree regionali, vedi per esempio le

¹¹ D.RIGAUX, *La Cène aux écrevisses: une image spécifique des Alpes italiennes*, in L. ROMERI & AL., *I gamberi alla tavola del Signore*, «Civis», 16, a. c. del Gruppo Culturale Civis, Editore gruppo Civis, Trento, 2000.

¹² Per oltre 200 anni, a partire dalla metà del quattrocento, i pittori Baschenis si sono succeduti di padre in figlio, abbellendo di affreschi decine di chiese in terra bergamasca e portando il nome della loro patria fin nelle remote valli del Trentino. Diversi per ispirazione e capacità artistica, piuttosto restii ad accogliere le istanze rinascimentali, seppero tutti interpretare con gusto e originalità le tematiche proprie dell'arte sacra, non disdegnando a volte di spaziare nel profano, fino a dare alla grande pittura italiana. I ben 19 artisti che in qualche modo hanno lasciato traccia della loro produzione appartengono a due diverse dinastie: quella di Lanfranco, che contava quattro esponenti, attivi tra la seconda metà del quattrocento e i primi decenni del cinquecento e quella di Cristoforo più numerosa, protrattasi fino alla seconda metà del seicento.

mense semicircolari di San Pietro e Paolo a Sclemo di Stenico e San Rocco in San Lorenzo in Banale.

La tovaglia della mensa spesso è semplice e bianca, in altri è piena di decorazioni a losanghe, frange laterali e balze.

Il pavimento, molto spesso, richiama con decorazioni, l'effetto delle venature tipiche del legno, come nella Chiesa di San Giorgio di San Polo di Piave.

Nelle pitture più recenti, invece, è individuabile un impianto prospettico, dato dalla superficie a scacchi rossi e bianchi, che ha il punto di fuga centrale in Cristo, come nella Chiesa di San Teonisto di Farra (Mel), in quella di San Martino a Villapaiera (Feltre) e in San Bartolomeo a Fumach (San Gregorio nelle Alpi). L'unico esempio, che non è aderente ai casi sovradescritti è San Benedetto a Cellarda (Feltre), dove il fondo è caratterizzato da una struttura architettonica con finestroni ad arco, che mostra un paesaggio retrostante.

Sulla mensa, sono disposti molti elementi decorativi, dal cibo alle stoviglie, una o più coppe, piatti centrali contenenti l'agnello intero o solo il pesce. Quest'ultima può essere frugale di legno o metallo come in San Vittore e Corona ad Anzù di Feltre, abbellita con decorazioni e treppiede; alcuni esempi sono riscontrabili in San Pietro in Vincoli a Zoppè di San Vendemmiano e in San Valentino a Corte di Mel. Nelle coppe, l'agnello, nei casi di San Uldarico a Rumo, San Michele a Seo e San Pietro e Paolo a Sclemo, assomiglia più ad un maialino da latte ed è dipinto intero o senza testa. Similmente il pesce, che si trova anche nei singoli piatti dei commensali.

I piatti più piccoli, previsti per il consumo del pasto individuale, possono essere di legno, metallo, di forma circolare o quadrata; rispettivamente sono riconoscibili negli esempi di San Andrea a Bardies di Mel e San Michele a Seo. E' possibile osservare in molte Ultime Cene che la stoviglia è utilizzata sia da una coppia di commensali, ma anche singolarmente. In gran parte dei piatti, la pietanza è il pesce spesso tagliato a pezzi, più o meno decorato con squame come a Santa Maria Nascente di Formegan in Santa Giustina.

Le brocche e le ampolle contenenti sia il vino bianco che quello rosso, sono spesso numerose, tutte uguali e trasparenti o diverse tra loro e decorate; sono distribuite in ordine ritmico sulla tavola, o in ordine casuale. Normalmente le caraffe sono una ogni due commensali. La scelta di rappresentare più vino rosso o bianco, dipende molto spesso dall'area geografica in cui è collocata la singola pieve, e quindi dalla produzione vinicola della zona. Infatti nel caso di San Giorgio in San Polo di Piave prevale il vino rosso, mentre in quella di San Uldarico a Corte Inferiore di Rumo, il vino bianco.

Anche i bicchieri hanno diverse forme, possono essere molto semplici o lavorati con decorazioni, piccoli calici o grandi boccali, riempiti di vino fino all'orlo; gli esempi più significativi sono quelli di Sant'Antonio Abate di Pelugo e San Michele a Seo.

Un altro elemento che si trova sopra la mensa è il coltello, unica stoviglia presente all'epoca. In Santa Maria Nascente a Formegan di Santa Giustina si possono notare persino i rivelli e le punte arrotondate quasi arabesche. Un caso pressoché straordinario è quello di San Benedetto di Cellarda dove troviamo un forchettone a due denti, proprio vicino al piatto di portata, forse con funzione di distribuzione della pietanza principale.

Il pane, corpo di Cristo, compare in tutte le forme e dimensioni nelle molte varianti di questo tema, fornendo una sorta di "catalogo" di panifici regionali. Uno degli esempi più a nord, Sant'Agnese a Tres, vicino al confine austriaco, ritrae i *petzel*. La maggior parte delle Cene, esibisce molti panini arrotondati singoli o a coppie, o persino a gruppi di tre; pezzi di pane tagliati sono sparsi su tutta la mensa. Sant'Antonio Abate a Pelago mostra pane che assomiglia a delle brioches rovesciate.

Il menù della mensa esibisce in molti affreschi, della frutta locale come pere, fichi, ciliegie e mele. In San Uldarico a Corte Inferiore, Rumo, sono inseriti anche grappoli d'uva e olive in ciotole di maiolica decorate in blu, mentre a Lover, Segonzone, ci sono le mele a coppia unite dal torsolo e decorate da una foglia. Solitamente la rappresentazione di certi tipi di frutti, è legata al loro significato simbolico rispetto al momento sacro, tuttavia in questi casi, raffigurano più il trionfo dei frutti regionali della terra e della vita rurale di quei luoghi.

L'elemento centrale della nostra ricerca, il gambero di fiume, è dipinto con estrema perfezione morfologica: si possono distinguere perfettamente le antenne, le chele, le zampe laterali e la coda piatta. Sia di colore rosso acceso che più sobrio (a volte anche nero come a San Zeno a Verona), il crostaceo spicca sulle tovaglie candide in ordine sparso o nel piatto di portata. Varie sono anche le sue dimensioni. A San Pietro e Paolo a Varena e a Santa Maria Maddalena a Cuciano, il gambero è posto nei piatti individuali dei commensali insieme ai pezzi di pesce, diventando semplice pietanza e non più fonte di significato simbolico. Qualunque significato simbolico abbiano i gamberi, sia che denotino peccato o resurrezione, erano uno dei cibi di primaria necessità nella dieta giornaliera di queste regioni. Fino al XIX secolo erano prontamente disponibili negli innumerevoli ruscelli puliti di montagna e valli alpine. Erano un cibo comune delle popolazioni rurali perciò si può pensare che la loro rappresentazione non sia immediatamente di contenuto metaforico, ma come simboli di consumo comune, oggetti famigliari anche per gli stessi pittori.

Alcuni storici hanno voluto legare la figura di Giuda al gambero, infatti come verrà approfondito nei capitoli successivi, il crostaceo assume spesso anche significati negativi. Proprio l'Apostolo è una delle figure più riconoscibili nell'affresco, in *primis* per la sua posizione al di qua del tavolo e in seguito per altri elementi connotativi: spesso è identificabile con l'aureola nera come in San Teoniso a Farra di Mel oppure viene dipinto senza aureola come in Santa Maria a Servo di Sovramonte. In Sant'Apollonia a Prabi, il traditore figura in posizione gerarchica, più piccolo rispetto ai discepoli o inginocchiato come in Sant'Antonio Abate a Pelago. In quasi tutti gli affreschi è imboccato dal Cristo e tiene in mano il sacchetto dei denari del tradimento.

CENNI STORICI

La Chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e i suoi affreschi

La Pieve di San Giorgio posta lungo il percorso dell'antica via Tridentina (Polo 1) che partiva probabilmente dal grosso crocevia detto delle "tre piazze" da cui si diramavano la Postumia (da Altino) e la ... (ora), giustifica le sue antiche origini dal ritrovamento nel 1871 di un acquedotto romano. San Polo proprio per motivi di riferimento (adesso di Oleggio), aveva le attenzioni dei paesi limitrofi specie di Oderzo.

Le prime notizie che si hanno su San Giorgio e sulla cittadina di San Polo risalgono al 737, contese entrambe da Oderzo, il Patriarcato di Aquileia, l'Episcopato di Ceneda, i Trevigiani ed infine i Carnesi; nonostante tutto il Patriarcato ebbe sempre la meglio su questo territorio, almeno fino al 1388 quando subentrò la Serenissima.

Ad ogni modo durante il periodo di forti contese, il territorio di San Polo fu protagonista di molte opere di fortificazione, ma anche di costruzioni di edifici di culto da parte delle diverse fazioni, chiesette e pievi tra cui San Giorgio.

Eno Bellis¹³ afferma che proprio nel 737 la pieve di San Polo è citata come esistente in



CENNI STORICI

La Pieve di San Giorgio posta lungo il percorso dell'antica via Tridentina (Foto 1) che partiva probabilmente dal grosso crocevia detto delle "tre piere" da cui si diramavano la Postumia (da Altino) e la strada da Oderzo (percorso solo ipotizzato fin'ora), giustifica le sue antiche origini dal ritrovamento in quel tratto di strada, di un acquedotto romano. San Polo proprio per motivi di rifornimento idrico (grazie alle sue risorgive), aveva le attenzioni dei paesi limitrofi specie di Oderzo.

Le prime notizie che si hanno su San Giorgio e sulla cittadina di San Polo risalgono al 737, contese entrambe da Oderzo, il Patriarcato di Aquileia, l'Episcopato di Ceneda, i Trevigiani ed infine i Caminesi; nonostante tutto il Patriarcato ebbe sempre la meglio su questo territorio, almeno fino al 1388 quando subentrò la Serenissima.

Ad ogni modo durante il periodo di forti contese, il territorio di San Polo fu protagonista di molte opere di fortificazione, ma anche di costruzione di edifici di culto da parte delle diverse fazioni, chiesette e pievi tra cui San Giorgio.

Eno Bellis¹³ afferma che proprio nel 737 la pieve di San Polo è citata come esistente fin dalla sua assegnazione al Patriarcato di Aquileia, Meschietto e Dall'Oste di seguito la ritengono inoltre precedente alla nascita della stessa San Polo. Un documento del 1034 dal *memoriale dei diritti e dei domini si spirituali che temporali della Santa Chiesa Aquileiese* trascritto da Odorico da Udine¹⁴, sembra convalidare tali ipotesi quando tra le terre di proprietà del Patriarca tra Piave e Livenza indica esplicitamente la zona di San Giorgio ma non San Polo.

Il Verzi nella sua *Storia della Marca*¹⁵ e nella *Storia degli Eccelini*¹⁶, nomina la chiesa nel 1147 come spettanza con altri territori limitrofi ad Eccelino il Balbo tornato dalla crociata da parte dello stesso Patriarca e nel 1292 come parte di una zona occupata indebitamente dai Trevigiani che scomunicò proseguendo la guerra verso il Friuli.

Come proprietà del Patriarcato San Giorgio è nuovamente nominato tra il 1337 ed il 1338 tra i documenti ecclesiastici delle rendite.

¹³ E. BELLIS & al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e i suoi affreschi*, Tipografia Editrice Trevisana, Treviso, 1984, p.32.

¹⁴ E. BELLIS & al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e i suoi affreschi*, Tipografia Editrice Trevisana, Treviso, 1984, p.33.

¹⁵ G. B. VERZI, *Storia della Marca Trevigiana e Veronese*, Venezia, 1786-1791, vol. 20.

¹⁶ G. B. VERZI, *Storia degli Eccelini*, Venezia, 1779, vol.3.

Nel 1341 la città di Treviso in un altro documento si preoccupa per la conservazione dei suoi diritti sulle terre di Cavolano e Francenigo castelli, San Giorgio e San Polo che il Patriarcato di Aquileia aveva occupato. La questione si risolse nel 1402.

Nel 1452 il *Bonifacio* informa che *San Paolo* è concesso in feudo “nobile e gentile”, con l’obbligo di pagare *ogni ano 10 libbre di cera bianca alla Chiesa di san marco in Venezia a Cristoforo Tolentino*¹⁷; questa situazione era la stessa per i territori di Aviano e di San Giorgio.

Importante è un’informazione a noi pervenuta in cui si dice che, prima del 1540 circa si dice che “a San Giorgio sono dovute una Messa alla settimana all’altare di San Giacomo Ap., dette dal cooperatore”, altare oggi non più esistente e posto molto probabilmente sulla parete ad est per le funzioni liturgiche giornaliere.

Un altro documento datato 1547 informa circa le proprietà della pieve “Giesia de San Zorzi ha de proprio un Cortivo con Casa et teza de legname coperta de Paja, Horto”, mentre nel 1645 secondo il Parroco di Levada San Giorgio “paga le gravezze compartite dal Clero di Oderzo e cioè Colta Ducal con Cappelletti, Corazze, Tasse, Carri, Carete, Donativi, Offerte, Colta del Piave ed ogni atra imposizione”; da ciò si può dedurre che le molte imposizioni e la capacità di pagare le tasse ad Oderzo fosse sintomo di una situazione economica della chiesetta se non agiata per lo meno era buona.

Secondo il Libro dei Legati nell’Archivio Parrocchiale di San Polo di Piave, nel 1649 a San Giorgio esisteva anche una Confraternita chiamata *la Compagnia dei Santi Simon e Juda* che molto probabilmente si occupava delle proprietà e forse anche delle funzioni della Chiesa. Non si hanno purtroppo altre informazioni a riguardo.

Infine, l’ultima risorsa documentaria risale al 1741, anno di celebrazione dell’anniversario della Dedicazione della Chiesa, giorno di San Martino, che ci informa del furto di un calice, di una patena e di una luminaria del corredo sacerdotale ad opera di ignoti. Quest’informazione è piuttosto importante perché ci indica che la festa parrocchiale avviene l’11 di novembre, il giorno di San Martino, e non quello di San Giorgio che riconoscerebbe la propria festa liturgica fin dal IV secolo il 23 aprile periodo forse troppo operoso dal punto di vista agricolo per pretendere un’attiva partecipazione da parte della cittadina, ragion per cui i festeggiamenti sono stati spostati al periodo invernale.

¹⁷ G. Bonifacio, *Historia di Trivigi*, Treviso, 1591, rist. anast. Bologna, 1968, p.45.

GLI AFFRESCHI

Generalmente le scelte decorative interne dei sacelli dei secoli XIV e XV, erano legate intelligentemente alla loro struttura. Il caso di San Giorgio è uno di questi; la sua struttura prima infatti, come abbiamo potuto descrivere e mostrare nella sua evoluzione architettonica, era di forma quadrata con campanile in facciata (non inglobato nella struttura come ora a pochi metri distante), la luce entrante da tre lati: a sud, ad est (tramite un rosone o altro, allo stato attuale non è più possibile definirlo) e ad ovest dalla porta di ingresso. La parete nord invece risulta essere un muro perimetrale chiuso e privo di qualsiasi apertura; questa scelta costruttiva permetteva perciò di accogliere espressività religiose pittoriche molto grandi¹⁸. Nella maggior parte delle chiesette dette "alpine" comprese tra le regioni del Trentino, Friuli e Veneto, sacelli a cui molti studiosi si sono interessati per i loro cicli pittorici e per la tipologia costruttiva¹⁹, sono strutturalmente molto simili tra loro. La pieve di San Giorgio anche se più grande e munita di campanile indipendente, rientra in questo tipo di analisi.

San Giorgio come abbiamo già detto, nel XV secolo era un sacello per lo più quadrato e presentava sulla parete nord gli affreschi dell'*Ultima Cena* e *Madonna con Bambino e San Francesco* e sulla parete est i quattro episodi (ora solo due ai lati della parete, rimasti dopo la demolizione della porzione di parete per la nuova abside) delle *Storie di San Giorgio* e a sud *San Giacomo Maggiore e Sant'Antonio Abate* più a est *San Sebastiano e San Bernardino* (Foto 4-5-6).

Un'iscrizione latina alla base dell'*Ultima Cena* ci fornisce i nomi dei committenti e la data del completamento dell'opera ovvero 1466, ma non l'autore²⁰:

Factum et completum fuit hoc opus tempore venerabili set reverendi viri presbiteri Francisci a Quarteriis de Venecis, dignitissimi ac benemeriti plebani plebis Sancti Pauli del Patriarcha, nec non domini presbiteri Ioanni de Rogeriis de Altino, honorabilis chapellani eiusdem domini plebani supra

¹⁸ La parete nord, come ripete più volte il Fossaluzza nel suo testo nell'analisi dei sacelli affrescati (G. FOSSALUZZA, 2003), era la zona che poteva accogliere dipinti molto grandi ed il tema dell' *Ultima Cena* di Cristo con gli Apostoli era la scelta iconografica più in uso. Questa parete infatti era quasi sempre, previo modifiche o ampliamenti, priva di aperture; questa scelta costruttiva a mio avviso è da ricercarsi nel fatto che la zona nord è sempre stata quella più fredda, ventilata e soggetta maggiormente agli agenti meteorici, perciò sia nelle costruzioni civili che in quelle religiose un tempo, si evitava di creare delle finestre o porte in quell'area.

¹⁹ G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Belluno, Copyr. 1975; G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal 200 al 400*, Fondazione Cassamarca, Grafiche Antiga, [Cornuda (Tv)], 2003; L. ROMERI & AL., *I gamberi alla tavola del Signore*, «Civis», 16, a c. del Gruppo Culturale Civis, Editore gruppo Civis, Trento, 2000; *Chiesette e cappelle rurali della Valbelluna*, a c. della Fondazione Giorgio Lini Regione del Veneto, Neri Pozza Ed., Vicenza.

²⁰ E. BELLIS & AL., *La chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e i suoi affreschi*, Tipografia editrice Trevigiana, Treviso, 1984, p. 87.

scripti; sub massaria et muraria providorum virorum ser Jacobi de Cempiluno et ser Francisci Perucii cum conse[nsu] hominum comunis ville [San] ti Georgici del Patriarcha

MCCCCLXVI die XX septembris ad honorem honnipotentis Dei eiusque gloriosissime virginis ma tris Marie e[t Santi] Georgii.

Il Fossaluzza nel suo studio delle chiesette della Marca, indica Luigi Coletti, Andrea Moschetti dopo la Prima Guerra Mondiale e Mauro Lucco nel 1989, come scopritori dell'autore degli affreschi di San Giorgio e di San Pietro in Vincoli individuabile nella personalità di Giovanni di Francia. L'iscrizione ci aiuta ad attribuire allo stesso autore non solo l'Ultima Cena dov'è collocata la stessa scritta, ma anche l'intero ciclo della vita di San Giorgio.

Di questo autore sappiamo che negli anni 50 del '400, risiedeva a Feltre e tra il 1451 ed il 1457, decora San Gottardo a Fol di Mel, Santa Maria Maddalena di Porcen, Santa Maria Assunta in Servo di Sovramonte, la parrocchiale di Tiago di Mel, San Virgilio di Col San Martino, Santa Giustina a Pedelsalto ed altre.

Nel 1452 invece l'autore si trova nel trevigiano negli esempi di San Pietro in Vincoli a Zoppè di San Vendemmiano (ora al museo del Castello di Conegliano) e San Giorgio in San Polo di Piave.

Tornando a San Polo di Piave, gli affreschi del sacello originale sono caratterizzati da un fregio sovrastante con fogliame fitomorfo di colore rosso e verde su sfondo azzurro²¹, i frutti di melograno²² con rispettive foglioline; alternati molti stemmi della famiglia Ruggeri (bianco e nero a scacchi) e quello del pievano Francesco Quarti (?) come recita l'iscrizione. La zona sottostante invece mostra un'impaginazione decorativa di grandi quadratoni contornati di finto marmo affrescato di colore giallo e rosso. Questo tipo di decorazione non sussiste sotto le figure di *San Sebastiano e San Bernardino*, dov'è accolta una piccola nicchia decorata in terracotta atta forse all'elemosina.

Partendo dalla parete est il ciclo di San Giorgio inizia come narra la *Legenda Aurea*, con il *Capitolo Primo* in cui è rappresentato *San Giorgio e la principessa*, nella parte opposta invece è raffigurato *San Giorgio che battezza la famiglia reale ed il popolo pagano*. Gli altri due *Capituli* come abbiamo già trattato nell'evoluzione architettonica, sono stati "sacrificati" per creare una maggiore apertura alla nuova abside circolare (modifica datata 1650); come vuole la narrazione avrebbero dovuto rappresentare il momento dell'azione in cui San Giorgio

²¹ Il colore rosso è tipica base usate negli affreschi di tale periodo chiamata "morellone" e faceva da sfondo per l'azzurrite nei casi più preziosi, per quanto riguarda il caso di questa chiesetta campestre ritengo che l'azzurro applicato (sempre a secco) fosse molto più economico e meno brillante come ci mostrano alcuni frammenti. Questo tipo di scelta tecnica era fatta per esempio nei grandi sfondi per riproporre zone di cielo o di paesaggio.

ferisce il drago e la scena in cui la principessa lega la bestia al guinzaglio mostrandolo alla popolazione la sconfitta oppure quella del taglio della testa al drago.

San Giorgio nella prima narrazione è rappresentato su di un cavallo bianco vestito di armatura e asta da combattimento, ai piedi un cagnolino sempre bianco lo accompagna. Sulla destra la principessa, riconoscibile dalla corona sul capo, attende di essere salvata dalla minaccia del drago che possiamo scorgere sulla destra. La vicenda in primo piano è accompagnata dallo sfondo di un bosco ed una città turrata dove possiamo riconoscere il padre e la madre della principessa che assistono alla scena del sacrificio al drago e poi invece alla salvezza della figlia da parte di San Giorgio.

Nella seconda narrazione è rappresentato un interno con una vasca battesimale al centro dove dentro riconosciamo il re, la regina e la principessa in preghiera e probabilmente il resto della famiglia o della corte. Essi sono spogli delle loro vesti e ricevono il Battesimo da San Giorgio visibile sulla sinistra. Attorno alla scena degli spettatori con diversi abiti, alcuni con il turbante sul capo altri di vesti Occidentali.

Entrambi i *Capituli* descritti hanno, alla base della narrazione, la loro rispettiva "cronaca" evinta dalla stessa *Legenda Aurea* a cui gli artisti facevano spesso riferimento per la comunicazione religiosa tramite la visione.

La parete di sud rappresenta (più verso est) *San Sebastiano e San Bernardino* con i propri simboli iconografici: Sebastiano legato al palo e infilzato dalle frecce, come descrive il suo martirio, mentre l'altro con un libro ed un disco con le iniziali di Cristo "IHS"; gli altri due santi più al centro della parte sono *San Giacomo Maggiore e Sant'Antonio* anch'essi con i loro attributi iconografici. Tutti e quattro i santi sono inquadrati e poggiati su di un pavimento di colore rosso e su di uno sfondo verde.

La parete a nord presenta invece la *Madonna con Bambino e San Francesco* e più ad est l'*Ultima Cena di Cristo con gli Apostoli*. Nella *Madonna col Bambino*, la Vergine è posta su di un semplice trono ricoperto da un drappo decorato a motivi floreali rossi e con sfondo verde ed è vestita di un drappo rosso; il bimbo, come richiama tutta la narrazione sul fregio, tiene in mano un melograno, simbolo del suo sacrificio. Sulla destra della Madonna, San Francesco con la ferita sul torace ed il libro, mostra il segno delle stigmate sulla mano.

L'ultimo affresco che chiude il ciclo è l'*Ultima Cena*. Presenta la nota narrazione di Cristo che consuma l'ultimo pasto con i suoi Apostoli. Come approfondiremo più avanti, in base alle epoche e ai luoghi, nei secoli, la rappresentazione del soggetto è stata interpretata in diversi momenti dell'episodio, nel nostro caso è strettamente incentrata sull'annuncio del

²² Nella simbologia cristiana questo frutto simboleggiava in quanto rosso, il sacrificio di Cristo, in quanto un

tradimento di uno degli Apostoli e, secondo il Fossaluzza, «non ancora quello della liturgia eucaristica a cui si riferisce invece la simbologia degli elementi presentati sulla mensa»²³. Sempre secondo lo studioso infatti questa conclusione si evince dalla gestualità degli Apostoli come in quello di Pietro all'immediata destra del Signore e di Andrea identificato nel penultimo personaggio da destra del dipinto. La gestualità del momento avviene tra gli Apostoli a coppie di due, come se volessero interrogarsi sulla responsabilità del tradimento annunciato dal Signore.

Ogni due Apostoli, è anche la concezione del consumo del pasto; al centro della mensa, davanti al Cristo c'è il piatto con l'agnello decapitato, quattro piatti, due da un lato, due dall'altro, contengono del pesce tagliato a pezzi comprensivo della testa e della coda²⁴. Tutti questi elementi sono simboli cristologici. Il pesce per l'appunto disposto su dei piatti, presumibilmente di legno, è diviso tra i banchettanti insieme al pane raffigurato in pagnotte sferiche spesso abbinato. Le sei brocche contengono vino rosso fuorché una che il Fossaluzza ha letto contenente acqua, come riferimento alla liturgia eucaristica con l'offerta del calice del sangue di Cristo a cui si aggiunge acqua al vino, mentre Rigaux²⁵ propone la lettura come vino bianco (come nel caso di Corte Inferiore) come rappresentazione di un prodotto tipico della zona.

Ci sono bicchieri presumibilmente di vetro e coltelli per ogni Apostolo e per Cristo.

Ciò che contribuisce al colore e al movimento della mensa è la presenza dei gamberi rossi di fiume sparsi qui in modo disordinato, ma resi in modo minuzioso e accurato in tutte le loro parti; in alcune zone ci sono solo le code quale resto del pesce già consumato. Gli Apostoli sono rappresentati di fronte su di una mensa rettangolare²⁶ ribaltata prospetticamente in avanti come è tipico nell'iconografia occidentale fino al periodo del Rinascimento, dall'altra parte della mensa, dando le spalle allo spettatore, troviamo Giuda con in mano il sacchetto con i denari, simbolo del suo tradimento. La struttura poggia su due treppiedi e l'unico sgabello visibile è quello in primo piano dov'è seduto Giuda; il pavimento giallo con finiture di ondine scure dà l'effetto del legno grezzo.

insieme contenente i piccoli chicchi rossi, il credo cristiano sotto un'unica chiesa.

²³ G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal 200 al 400*, Fondazione Cassamarca, Grafiche Antiga, [Cornuda (Tv)], 2003, cap. 16.

²⁴ Caratteristica che in molte altre raffigurazioni sparirà, la testa e la coda erano considerate le parti più gustose del pesce.

²⁵ In L. ROMERI & AL., *I gamberi alla tavola del Signore*, «Civis», 16, a. c. del Gruppo Culturale Civis, Editore gruppo Civis, Trento, 2000.

²⁶ Questo schema compositivo tipico dell'iconografia romanico gotica è in uso solo in epoca più tarda ma tipica del panorama lombardo, padano e friulano; esiste tuttavia la tipologia di mensa circolare con gli Apostoli semi sdraiati tipico del periodo romano e bizantino (Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna).

Le vesti dei commensali sono per lo più rosse, verdi e gialle colori che si ripetono anche nelle decorazioni sovrastanti. Lo sfondo su cui ci sono le figure degli Apostoli, si divide in fasce e finte modanature che continuano nella quadrettatura a diverse tonalità e in alto con il fregio a fogliame, ai lati fasce di losanghe danno movimento alla scena ritmica delle fasce.

La tecnica e la perizia pittorica di Giovanni di Francia è ben analizzata dal Fossaluzza che ne individua i «tratti precisi e affilati dei contorni» insieme al «risultato plastico tra setto nasale ed arcata sopraccigliare, ben arcuata ma sfuggente» che mostra gli occhi a mandorla nei volti e nelle figure dei personaggi; i capelli sono quasi sempre ondulati che seguono la forma tondeggiante del volto. Nel caso di Porcen lo storico sottolinea anche la tecnica della pastiglia sulle aureole usata dal maestro come alternativa alla pittura, sottolineando la versatilità e la creatività con cui questo artista si propone nel panorama artistico. Per quanto riguarda prettamente l'*Ultima Cena*, in un confronto con medesimi soggetti, si può notare una forte similitudine nei gesti degli Apostoli e nelle stesse sagome, ciò fa dedurre che probabilmente il maestro si servisse di cartoni per riportare questi stessi motivi in più raffigurazioni. Questa ipotesi giustificherebbe infatti lo stesso orientamento dei personaggi e tipologia, il Fossaluzza lo dimostrerebbe dalla non esatta corrispondenza tra i busti dei personaggi e le zone inferiori dei soggetti visti sotto la mensa.

Tutte le figure dipinte da Giovanni di Francia hanno un gran effetto plastico ed una postura ricercata (resa in posizione tre quarti molto adattabile alla scena soprattutto della Cena), il movimento è dato dalle linee rifinite a secco visibili nelle vesti dei Santi e degli Apostoli o dal «turbino di onde arricciate» del fiume dove spunta il drago del San Giorgio.

Sempre parlando della tecnica dell'artista, singolare è l'esempio di San Pietro in Vincoli di Zoppè di San Vendemmiano che rispecchia la resa cromatica anche nelle altre pitture, nel quale si riconosce l'effetto della *vetrificazione* del colore con il quale i toni cromatici risaltano in modo particolare. Questo effetto di compattamento del colore è dato dai:

colori applicati a corpo con velature sovrapposte per creare i chiaroscuri, il verdaccio come sfondo all'impasto degli incarnati, le lumeggiature a bianco sangiovanni, la preparazione a terra rossa nel cielo e nelle vesti, finiti con colori che potevano essere applicati solo a secco²⁷.

Muraro ipotizza anche che il pittore, dopo aver terminato il suo dipinto, abbia rifinito a cazzuola levigando la superficie con lo scopo di aumentare la compattezza e l'uniformità della superficie.

²⁷M.MURARO in *Pitture murali nel Veneto e tecnica affresco*, Cat. della mostra fotografica di pitture murali nel Veneto, a c. Michelangelo Muraro, Fondazione Giorgio Cini, N. Pozza, Venezia, 1960 p.70.

Continuando nella descrizione degli affreschi interni alla chiesetta, non dobbiamo dimenticare gli ampliamenti subiti nei secoli; un frammento di una Madonna con Bambino in trono sulla contro facciata a ovest, all'entrata (che seppur restaurato verte in pessime condizioni), da datarsi attorno alla fine del XV secolo (più precisamente secondo i cambiamenti strutturali tra il 1466 ed il 1520). L'autore di tale opera è ignoto, ed è di qualità più scadente rispetto ai cicli precedentemente descritti.

Nella parete sud accanto a San Giacomo Maggiore e Sant'Antonio Abate, è dipinta un'altra Madonna con Bambino in trono in una modesta inquadratura, affresco di ancor più bassa qualità esecutiva databile 1520 come recita la dedicazione sottostante²⁸.

Sempre nell'ampliamento delle pareti laterali, a nord fu aggiunto di fianco alla Madonna con Bambino, l'affresco di San Rocco incorniciato anch'esso da un'inquadratura marmorea e sfondo decorato che mostra le ferite bubboniche della peste ed il bastone. Il dipinto è databile attorno al XVII secolo ed è di mediocre qualità; alla base di una cornice riporta una scritta non leggibile probabilmente del committente.

²⁸ «Questa figura a fato far ser Chiumo ser Zandomenego fiol de quondam ser Paschailo per sua divicion 1520 adì ultimo luio»

EVOLUZIONE ARCHITETTONICA E STRUTTURALE

La pieve di San Giorgio, come abbiamo precedentemente accennato, è al centro di un'area che è stata piuttosto importante in passato per quanto riguarda la principale direttrice di traffico già in età preromana e come zona di rilevante rifornimento idrico per i centri limitrofi.

Ciò faceva della zona un'area piuttosto contesa e sensibile alle modifiche che le varie fazioni operavano alternativamente sul territorio stesso; sicuramente non si può escludere in tali trasformazioni la pieve di San Giorgio; anche se non si hanno documenti precisi a riguardo, tuttavia la struttura della stessa chiesetta ne è testimone.

La pieve di San Giorgio sorge su di un rialzo del terreno (oggi non così rilevante ma comunque visibile) rispetto al piano di campagna circostante ben visibile rispetto all'agglomerato urbano vicino. E' circondata da una bassa cortina (un metro circa) che fa da perimetro al cimitero interno che risale attorno al XIX secolo.

Per capire l'evoluzione costruttiva che ha avuto la chiesa nei secoli, sono fondamentali alcune tavole di disegni di G. Rossi risalenti al 1930 che l'articolo *la zona archeologica di San Polo* di L. Mingotto²⁹ riporta e descrive. Rossi fece un'ipotesi di centuriazione rispetto al rapporto tra le vecchie strade rurali, capitelli devozionali e reperti archeologici scoperti nella zona, individuando un tracciato che incontra esattamente la chiesa ed eseguì dei saggi in quattro punti dell'edificio con esame stratigrafico del terreno e delle fondamenta (senza tuttavia dare esatte indicazioni tecniche come quote o indicazione dei punti esatti).

In generale questi saggi descrivono sommariamente la tipologia di terreno fino ad una profondità di media di circa 1,70 metri e alcuni ritrovamenti di epoca moderna (come chiodi o cocci) ed altri di epoca antecedente come resti di ossa o scheletri interi in alcuni casi, testimonianza dell'antica localizzazione del cimitero (com'era d'altronde in uso anticamente per le sepolture).

La zona cimiteriale sussiste ancora, al momento contiene molte lapidi e tombe ottocentesche e circonda tutta la pieve (si può perciò ipotizzare che sia relativamente recente per costruzione) ed è costituita da due ingressi uno ad ovest, corrispondente all'entrata principale della chiesa, l'altro a sud per l'ingresso secondario laterale.

²⁹ E. BELLIS & al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo in Piave e i suoi affreschi*, Tipografia Editrice Trevisana, Treviso, 1984, p.47.

Il tipo di materiale costitutivo ritrovato nelle fondazioni ha portato lo studioso a concludere che furono impiegati diversi elementi costruttivi di riuso di probabile epoca romana, ipotesi poi confermata dal quarto sondaggio effettuato in una zona più a nord, poco lontano dalla pieve.

In quest'area furono ritrovati infatti dei frammenti di argilla gialla a forma di spicchio di volta lavorati a "ghiera" con malta fine di allettamento, e nella zona sottostante *opus caementitium*.

Questa struttura correva a trincea in una profondità di circa 1,20 metri, struttura poi coperta e ammassata per fare da base all'attuale piano di calpestio; tuttavia la scoperta del Rossi fu approfondita nel momento in cui nel 1979, furono costruiti in loco dei nuovi edifici, confermando l'ipotesi per cui questa struttura faceva parte di un antico acquedotto romano "scavato in trincea, con base in laterizio e volta in calcestruzzo ..derivante direttamente dal fiume Lia"³⁰.

Luciano Lingotto ritiene tuttavia che non è possibile definire con certezza se questa struttura fosse di modeste dimensioni e concepita ad uso urbano, ma che fosse piuttosto un valido sistema di irrigazione ad uso agricolo, com'è più probabile vista la zona rurale e le molte risorgive ancora presenti nel sottosuolo.

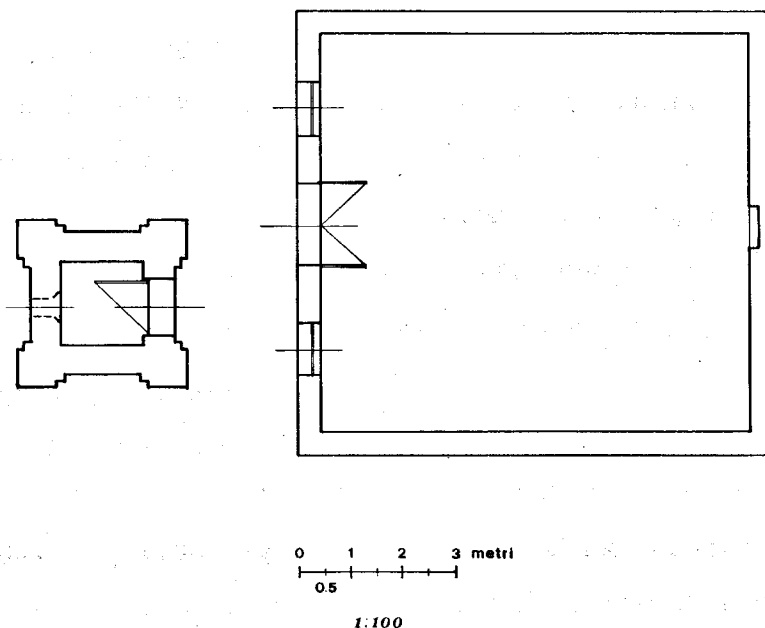
Ma in questa approfondita analisi, che più di tutto conferma l'ubicazione favorevole di quest'area, l'ipotesi più interessante fatta dal Rossi è sicuramente quella dei tre ampliamenti subiti dalla stessa pieve. Lo studioso è giunto a tale conclusione a seguito di un'analisi visiva sulla struttura della chiesetta e sul materiale ritrovato dopo i saggi effettuati, usato un po' dappertutto nella costruzione.

Una nuova conferma a queste affermazioni viene da M. Padovan³¹ che individua il nucleo originario dell'edificio di forma quadrata di 9,10 per 8,90 metri circa con orientamento ad est.

A nord e sud era delimitata solo da una parte di quelli che sono gli attuali muri perimetrali, parti corrispondenti circa alle zone affrescate in seguito dall'Ultima Cena e dai santi.

³⁰ E. BELLIS & al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo in Piave e i suoi affreschi*, Tipografia Editrice Trevisana, Treviso, 1984, p.51-52.

³¹ Autore dell'articolo *l'Evoluzione architettonica - strutturale nella chiesa di San Giorgio*, contenuto nell'opera sopraccitata, p.71.



Pianta XVI secolo

A testimonianza di ciò ci fu il ritrovamento di alcune tracce di fondazioni coincidenti fino al muro affrescato ma non dell'ampliamento dello stesso.

Come possiamo vedere dalla pianta il Padovan, in base alla tradizione costruttiva dell'epoca, ipotizza inoltre che nella facciata principale ci fosse una porta principale e due finestrelle tra loro simmetriche, parete poi abbattuta e ampliata quasi sicuramente con materiale di riuso, forse provenienti da strutture attigue più antiche. La parete ad est verosimilmente aveva una nicchia dove in seguito furono dipinti i *quattro capituli* della storia di San Giorgio, di cui oggi ne rimangono solo due a causa della demolizione di parte della struttura centrale costituita da un grande arco che mostra la nuova abside. Ciò è intuibile dalla dimensione dei *capituli* rimanenti che sono di un metro circa; la porzione di muratura totale (insieme allo spazio per la picchiata centrale originaria) indica esattamente la parte mancante. Nella stessa epoca è databile la costruzione di un campanile di altezza poco superiore al colmo della chiesa ora inglobato nella parete ovest.

Nel 1466, come data l'affresco dell'Ultima Cena, fu decorata la parete nord³² e poco dopo quella ad est con il ciclo di San Giorgio; dal punto di vista strutturale nello stesso periodo venne fatto un nuovo foro nel muro a sud che divenne l'ingresso secondario, più

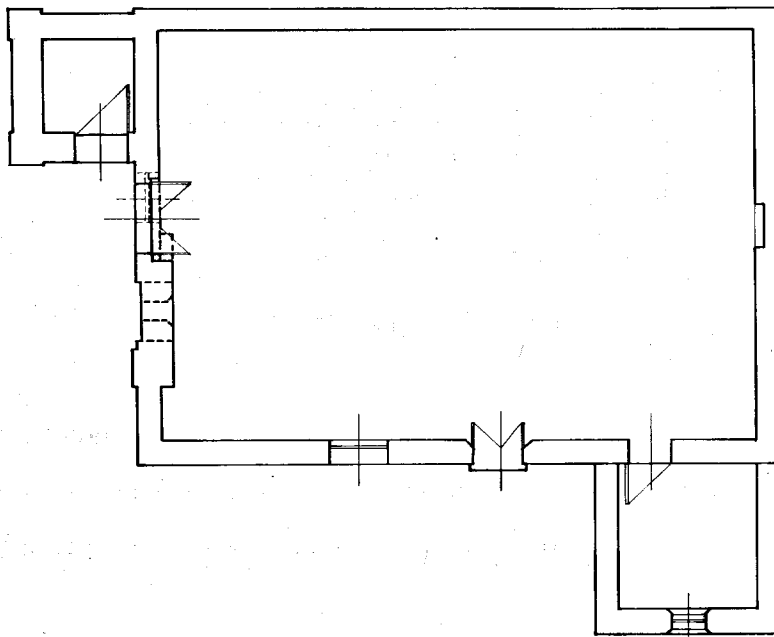
³² La parete nord era la direzione più utilizzata per affrescare il soggetto del l'Ultima Cena che, come testimoniano molte pievi simili, non dotata di aperture perchè direzione più fredda, permetteva di dipingere questa tipologia iconografica che normalmente aveva modeste dimensioni (cinque metri di lunghezza per due di altezza).

piccolo rispetto a quello principale, forse per dare maggiore aerazione e luce o anche forse per permettere una più facile uscita ed entrata dei fedeli.

Attorno agli inizi del XVI secolo, la pieve subisce altri ampliamenti in modo particolare verso ovest; ciò vide l'inglobamento del campanile in questa parete perimetrale, in parte forse rimpicciolito e rifatto per non intralciare la porta d'ingresso. Sempre dello stesso periodo risale l'apertura di una finestrella circolare (a piccolo rosone) sulla parete d'ingresso ovest.

Non ultima è l'aggiunta della sagrestia a sud predisposta di piccola finestrella (poi murata e coperta da un piccolo affresco di scadente fattura) ed in comunicazione con la parete dell'abside.

La sagrestia non risulta avere fondazioni e ciò si è potuto vedere dall'ultimo importante intervento di restauro risalente agli anni settanta. Come descrive M. Padovan quest'operazione ha permesso, dopo uno scavo attorno all'edificio, il rinvenimento di un antico sarcofago (o urna)³³ che sorreggeva il lato sud-ovest della pieve (ad una profondità di 30 cm circa), reperto inserito proprio nella costruzione della sagrestia (vedi cartina sotto).



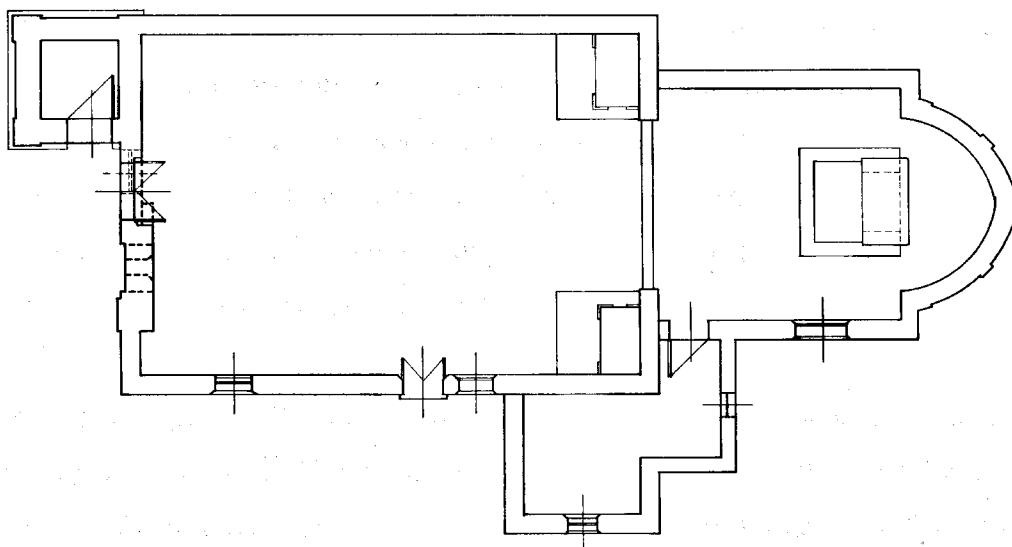
Pianta del XVI secolo

La struttura che noi vediamo oggi si fa risalire attorno al XVII secolo, quando venne operata la modifica più importante: l'abbattimento della parte centrale della parete ad est che

³³ Il reperto (1,14 m. in altezza * 0,63 di profondità) ora utilizzato come base per il ripiano del nuovo altare in abside, è decorato con bassorilievi lungo i lati minori "raffiguranti forse due torce accese".

permise di ricavare un arcone centrale per la nuova abside (demolendo i *capituli* mancanti del ciclo di San Giorgio). Infine un piccolo corridoio fu costruito per collegare la sagrestia con la nuova abside.

Come possiamo vedere dalla pianta, la parete est accoglieva ai lati due altari marmorei di cui uno in un documento del *Libro dei Legati*³⁴ della metà del '500 viene citato come altare San Giacomo Apostolo; gli autori³⁵ affermano che molti dei resti di questi altarini sono sparsi attorno al perimetro della chiesetta, informazione che purtroppo non possiamo confermare dopo la nostra visita alla pieve, quindi non è possibile avere un'idea della loro originale tipologia e forma.



Pianta del XVII secolo

Durante il primo conflitto Mondiale la chiesa ha subito grossi danni alla copertura e sul campanile. La struttura lignea è stata reintegrata, ed il campanile ricostruito ma aumentando di molto le sue originarie proporzioni in altezza di circa un terzo.

³⁴ Archivio parrocchiale di San Polo di Piave.

³⁵ E. BELLIS & al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo in Piave e i suoi affreschi*, Tipografia Editrice Trevisana, Treviso, 1984.

RESTAURI ED ATTIVITA' MANUTENTIVA

Se molti sono stati gli ampliamenti durante i secoli per San Giorgio, altrettanti sono gli interventi di manutenzione e restauro che vanno dai primi anni del '900 fino ai giorni nostri sia per quanto riguarda solo la struttura che le parti dipinte interne. Dagli atti e relazioni presenti nell'archivio della Soprintendenza di Venezia³⁶ e dall'articolo di S. Molesì³⁷, si evince che esiste, come primo interesse civile sulle condizioni della pieve, una richiesta di intervento di restauro e catalogazione interna (atta dopo un'accurata relazione sullo stato di conservazione) datata 1902, compilata dal signor Gardin, all'epoca maestro nella scuola della cittadina.

Nonostante diversi ammonimenti del 1921 dove i *Fabbricieri della Chiesa* auspicarono a momenti l'inizio dei lavori autorizzati dagli organi competenti, l'attuazione pratica avvenne solo nel 1923. In quell'anno uno stanziamento di £50.000 da parte del Comune di San Polo di Piave, permise di restaurare le pitture murali, parte dell'Ultima Cena e l'esecuzione di un canale di drenaggio che rimediò l'infiltrazione lungo la parete nord. Furono eseguiti inoltre degli «assaggi» anche sulle parti architettoniche ed un progetto di manutenzione per il nuovo pavimento.

Nel 1929 San Giorgio è presente nella pubblicazione di A. Moschetti *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella Guerra Mondiale 1915 1918* come edificio che subì dei danni notevoli durante l'invasione austriaca. Una fotografia del 26 giugno 1918 presente nel testo del Molesì³⁸, mostra in modo piuttosto eloquente la situazione in cui verteva: è assente completamente tutta la copertura della navata centrale e parte del campanile dalla linea di gronda in su. In quel caso la chiesa entrò a far parte di tutti quegli edifici che necessitarono di interventi per lo meno sommari per preservare le superfici interne dipinte, di questo periodo sono infatti l'intervento di rifacimento della copertura e della struttura del campanile.

Negli anni quaranta una lettera del parroco Battistin ci informa sulla condizione precaria degli affreschi e di come in buona parte essi siano ancora coperti da uno strato di calce. Tuttavia nel '65 durante l'intervento del prof. M.P. Casagrande (restauratore) si citano gli

³⁶ Archivio Storico degli Atti, del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Veneto Or. le, Palazzo Soranzo Cappello, Rio Marin, S.ta Croce, Venezia, richiesta del 12 dicembre 2006.

³⁷ Dall'introduzione di E. Bellis in E. BELLIS & al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e i suoi affreschi*, Tipografia Editrice Trevisana, Treviso, 1984, pp.15-24.

³⁸ E. BELLIS & al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e i suoi affreschi*, Tipografia Editrice Trevisana, Treviso, 1984, p. 83.

affreschi parlando del loro buon stato di conservazione. E' auspicabile perciò che sia avvenuto un qualche tipo di intervento, chiaramente non documentato, nell'arco dei vent'anni che intercorrono tra le due informazioni; in quel tempo infatti molte volte si ovviava per una questione sia economica che burocratica, di comunicare agli organi competenti i vari interventi sia di manutenzione che di più ampia portata.

La conferma di tale intervento ci viene fornita da una lettera dello stesso parroco V. Battistin indirizzata all'Arciprete in Soprintendenza, sempre attorno agli anni sessanta, in cui egli chiede il permesso di decorare la chiesa assicurando di non toccare gli affreschi «messi in luce dal prof. Muraro qualche anno addietro»³⁹, non è tuttavia documentato chi si sia occupato del descialbo di tali affreschi. A risposta della richiesta del parroco nel '65 la Soprintendenza manda il restauratore C. Marcon che esegue lavori di assaggio agli affreschi.

Altre notizie utili si hanno quattro anni dopo, nel 1969, da una perizia di spesa fatta dal soprintendente Renato Padoan relativa al restauro delle pareti affrescate. I punti della relazione recitano:

restauro pareti affrescate previo consolidamento intonaci dipinti in parte staccati dal muro e integrazione delle zone mancanti con intonaco di calce e tinte neutre...isolamento delle murature pregne di umidità per il risanamento delle pareti dipinte tramite taglio del muro e posa materiale isolante.

Nella relazione è interessante, insieme alle spese di noleggio ponteggio e del personale, la lista dei materiali e le loro rispettive quantità tra cui la resina Vinavil, cartone catramato, tela di canapa per affreschi, idrofugo tipo «lontra». La conoscenza dell'uso di alcuni di questi materiali per l'eventuale intervento come per esempio la colla Vinavil, è fondamentale spesso per capire i fenomeni di degrado che spesso si manifestano sulla pellicola pittorica. Questi lavori iniziarono in realtà solo tra il 1973/74 dopo molte lettere e pressioni da parte sia dei parroci che della comunità stessa che aveva a cuore il mantenimento della pieve più rappresentativa delle zona, nella quale venivano spesso celebrate funzioni e festività.

Di questo restauro, documentati e certi in realtà, sono solo i lavori sulle murature e le parti architettoniche (a questo periodo risalgono anche le ultime scoperte archeologiche dell'Arch. Padoan a cura del Gruppo Archeologico Opitergino, scoperte ben descritte dallo stesso studioso nel testo del Molesi); per quanto riguarda gli affreschi non esiste una descrizione nemmeno sommaria dell'intervento. Da un'indagine visiva attualmente sulla

³⁹ Sappiamo infatti sempre da Molesi (op. cit.) che nel 1958 il Mons. Stefani, dopo aver mandato documentazione fotografica alla Soprintendenza, ottiene la presenza del Prof. Muraro «per la messa in luce degli affreschi».

muratura si possono identificare dei fori di consolidamento in profondità e delle zone piuttosto lucide forse di un qualche protettivo, quindi senza delle analisi chimiche è difficile fare delle ipotesi che vadano oltre la documentazione fin'ora citata e l'analisi visiva immediata.

Nel 1976 ad opera dell'Architetto Gabrielli sono segnalati i lavori alla copertura ed altri lavori manutentivi:

...sarebbe necessario la continuazione dei lavori iniziati per la salvaguardia del monumento e che consistono oltre che alla ripassatura del coperto, nell'esecuzione di un canale drenante e demolizione ed eventuale ricostruzione dell'avancorpo aggiunto al principio del secolo e in stato di pessima stabilità e ulteriormente lesionato dal recente sisma.

Il parroco V. Battistin, a San Polo in un ennesimo mandato parrocchiale, si cura di spedire nel 1977 una lettera di incarico al restauratore di nome R. Pedrocco, sulla base di un preventivo avuto dallo stesso. Di questo intervento fu informata anche la Soprintendenza che presto fermò i lavori in quanto il restauratore suddetto non rientrava forse nel registro degli artigiani conosciuti dalla stessa; si rese necessario un sopralluogo che però non è documentato come avvenuto. Non si sa perciò se i lavori furono completati anche senza l'espletamento delle formalità richieste o se tali attività furono eseguite solo in parte, sono dell'opinione tuttavia che la tipologia di molte stuccature e di ritocco pittorico sono riconducibili ad un probabile periodo che va dalla fine degli anni settanta all'inizio degli ottanta.

Gli ultimi e definitivi interventi risalgono agli anni 1993-94, dove si provvide al risanamento della parete sud negli intonaci esterni che per l'umidità aveva creato un accentuato sganciamento. In questo caso furono utilizzate delle iniezioni di resina epossilica (Microbond) e un'intelaiatura esterna/interna che favorisse l'operazione.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera in esame è l'Ultima Cena sita all'interno della chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave, attualmente attribuita a Giovanni di Francia e datata 1466. Il soggetto rappresentato è la nota cena degli Apostoli con il Cristo; la scena è inserita all'interno di un ambiente chiuso decorato in basso da finti marmi, in alto da un fregio ricco di foglie e melograni; la mensa rettangolare presenta i caratteristici elementi Eucaristici già descritti e divide la scena in un primo piano con Giuda, nel secondo piano tutto il resto degli Apostoli. Al centro della composizione una scritta celebra e informa dei committenti. Con la stessa grafia si possono ancora scorgere sopra le teste degli Apostoli, i loro rispettivi nomi.

Gli interventi subiti dal sacello sono stati innumerevoli grazie anche l'interesse della stessa comunità che molto spesso ne ha permesso la realizzazione. Vediamo i principali avvenimenti ed interventi di restauro. Nel 1929 San Giorgio è presente nella pubblicazione di A. Moschetti *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella Guerra Mondiale 1915 1918*, quindi ha subito dei danni notevoli durante l'invasione austriaca e nei bombardamenti. Di seguito a questa indicazione del Genio Civile è rientrata nel progetto di recupero delle opere post conflitto, l'inizio dei lavori avverrà solo nel 1923. In quell'anno uno stanziamento ha permesso di restaurare le pitture murali e parte dell'Ultima Cena e l'esecuzione di un canale di drenaggio che rimediò l'infiltrazione lungo la stessa parete nord. Furono eseguiti degli assaggi anche sulle parti architettoniche ed un progetto per il nuovo pavimento. Nel 1969 è presente una perizia di spesa fatta dal Soprintendente Renato Padoan relativa al restauro delle pareti affrescate previo consolidamento intonaci dipinti in parte staccati dal muro e ultima integrazione a tinta neutra nelle zone mancanti; prevede anche un risanamento delle pareti tramite taglio del muro. Nella relazione, interessante è la lista riportata dei materiali tra cui colla Vinavil e cartone catramato (insieme alla tela di canapa per affreschi). La resina sicuramente è stata applicata come protettivo in superficie, ma anche in profondità tramite iniezioni. Nonostante i restauri di drenaggio degli anni settanta, l'affresco presenta problematiche legate all'umidità di risalita capillare e in passato è stata soggetta a fenomeni di infiltrazione dalla copertura poi ripristinata.

La chiesa si trova in una zona isolata ed è circondata da un'area cimiteriale antica ma limitata al perimetro dello stesso edificio; non ha subito forti sbalzi termoigrometrici ed è spesso areata e visitata per le funzioni religiose. Presenta un'apertura costituita da una piccola finestra nella parete sud e un piccolo tondo che funge da rosone direttamente in facciata, sopra

l'entrata principale. Altre aperture sono presenti ma nella sagrestia posta a sud. Tutti i serramenti di isolamento espletano la loro funzione contro gli agenti atmosferici.

L'affresco analizzato, misura 1,77 x 5,35 metri, ed è situato nella parete nord dell'edificio. Questo orientamento diffuso in tutte le pievi simili per tipologia, è soggetto a piogge meteoriche, e ad agenti atmosferici più che le altre facciate; infatti anche in questo caso il muro presenta dei lievi attacchi di biodeteriogeni (Foto 3).

L'affresco dell'Ultima Cena non mostra grosse disomogeneità; per quanto riguarda l'adesione al supporto degli strati pittorici non interessati da lacune, la condizione è buona e diffusa su tutta la superficie, mentre, la pellicola pittorica in diverse zone della superficie mostra micro sollevamenti. Questo tipo di degrado è probabilmente dovuto alla presenza di sali solubili, quali solfati (trasportati dall'acqua di risalita capillare e dalle piogge battenti sulla parete) e nitrati (dovuti al contesto cimiteriale esterno) su tutta la zona che comprende la base interna della parete sino alla mensa. I sali solubili nelle murature, abbinati alla condensazione dell'umidità, possono innescare cicli di assorbimento e cristallizzazione con conseguente formazione di efflorescenze saline, ben visibili nelle cadute di colore (Foto 14-15-16). Tale fenomeno è definito solfatazione e si manifesta con piccole pustole, nuclei di accrescimento che causano la perdita di adesione e coesione degli strati pittorici con conseguente polverizzazione della superficie.

I fissativi, le colle vecchie e nuove sulla superficie pittorica non solo non servono ad arrestare il fenomeno della solfatazione, ma lo peggiorano chiudendo i pori dell'intonaco favorendo la formazione di subefflorescenze. Nel nostro caso la resina è individuabile per l'effetto di lucido sull'affresco.

Il fenomeno dell'umidità di risalita è ben percepibile nella zona dello zoccolo della parete dove sono dipinti i finti marmi, che presentano lacune abbondantemente reintegrate a stuccatura.

Le stuccature presenti in tutto l'affresco sono essenzialmente di due tipi: le prime sono composte da una malta con inerti di una granulometria piuttosto grossolana, tipo «malta bastarda», mentre le seconde sono di composto più fine e di base cementizia.

Queste due tipologie indicano chiaramente due periodi di applicazione diversi, il primo probabilmente attorno agli anni '40 che, insieme alle cadute di colore di media grandezza, sono state integrate a toni neutri e in parte a ricostruzione mimetica, mentre il secondo è riconducibile attorno agli anni '70 (Foto 17-18-19). Da annotare sempre nelle zone dipinte a finto marmo, alcuni residui di scialbo.

Nelle stesse zone, in altre centrali della mensa e nel volto dell'ultimo Apostolo, è presente un altro fenomeno della disgregazione dell'intonaco che si manifesta come tipico degrado della pietra: l'*alveolizzazione*; non è tuttavia possibile ad un'analisi visiva, determinarne la causa precisa, tuttavia si pensa sia un'altra manifestazione di degrado causato dall'umidità (Foto 20).

Nella tovaglia della mensa, in particolar modo nella zona di centro destra, sono presenti delle macchie che possono indicare, visti i fori di consolidamento, delle possibili iniezioni di materiale, molto probabilmente di natura sintetica che, in combinazione con la risalita capillare e i sali, ha dato origine questo tipo di degrado. Nell'intera zona dell'affresco ci sono molte opacizzazioni e veli bianchi soprattutto nell'angolo a destra (Foto 21-22).

L'osservazione diretta ha permesso di distinguere la presenza di due giornate principali: la prima in ordine di fattura è quella dei busti e delle teste degli Apostoli, la seconda quella della mensa con tutti gli elementi decorativi e la figura di Giuda. Sono presenti anche delle incisioni nella zona della scritta centrale in basso e nella cerchiatura delle croci (foro del compasso) a destra e a sinistra del dipinto. Da una ricerca sulla tipologia pittorica dell'autore, è emerso che usava una serie di cartoni per riportare in più occasioni le sue figure e spesso un disegno preparatorio ben visibile negli elementi decorativi e nei particolari degli incarnati.

La successione degli strati di intonaco allo stato attuale non è visibile nemmeno nell'osservazione delle crepe che essendo di piccola entità non permettono di osservare la condizione dell'arriccio e del rinzaffo.

PROGETTO DI INTERVENTO

Prima di iniziare l'analisi dell'intervento è necessario effettuare una documentazione fotografica dettagliata di macro e micro immagini a luce incidente e radente, in modo da mettere in evidenza eventuali disomogeneità della superficie dell'affresco, documentazione che procederà a pari passo con le operazioni di restauro.

L'affresco, come abbiamo descritto ha subito diversi interventi che hanno visto l'utilizzo di resine acriliche (come è riportato in una delle relazioni tecniche). Queste sono state utilizzate probabilmente in un consolidamento in profondità tramite iniezione, e sulla superficie stessa dell'affresco come protettivo dando il caratteristico effetto lucido.

Viste tali problematiche proponiamo delle sezioni lucide stratigrafiche⁴⁰ e spettrofotometria infrarossa in trasformata di Fourier (FT-IR)⁴¹ di campioni prelevati in situ in diversi punti che manifestano il degrado; questo tipo di indagine ci permetterebbe di conoscere la natura del protettivo, ma anche di apprendere la natura dei pigmenti in alcune zone (come per esempio dello sfondo) che hanno subito delle alterazioni. Si propone anche l'analisi di cromatografia ionica⁴² per individuare la natura dei sali solubili.

Queste indagini ci fanno conoscere l'opera e quindi si potranno scegliere i materiali idonei per l'intervento, evitando che questi possano in qualche modo danneggiare l'originale.

Utile risulterebbe anche l'indagine con fotografie a raggi UV⁴³ che evidenzia i ritocchi dei vari interventi e le parti dipinte a secco.

Sulla superficie, in diverse campiture, verranno eseguiti dei saggi di pulitura⁴⁴, attraverso i quali si potranno vedere le reazioni dei pigmenti e dei prodotti di alterazione e quindi individuare il giusto livello da raggiungere senza alterare l'originale.

⁴⁰ Tale indagine permette di conoscere i vari elementi compositivi della pittura murale, il legante ed il pigmento usato, la tecnica esecutiva ed i materiali di alterazione.

Esistono due tipi di stratigrafie, il *cross-section* che è costituito da una sola superficie piana, e le *sezioni sottili* costituite da due superfici piane e parallele. Il campione prelevato viene inglobato all'interno di una resina trasparente di tipo epossidico, acrilico o poliestere che viene fatta indurire con opportuni catalizzatori. Il blocchetto di resina sezionato, viene levigato con carta abrasiva sottile e montata su due vetrini per sottoporla alle diverse indagini che possono essere sia al microscopio, raggi UV, raggi IR, analisi chimiche ed istochimiche. Vedi appendice.

⁴¹ Vedi appendice .

⁴² Vedi appendice.

⁴³ I raggi ultravioletti sono radiazioni elettromagnetiche che hanno una lunghezza d'onda compresa tra i 100 e di 400 μ m; l'oggetto colpito da questi raggi in base alla sua natura, può rifletterli o assorbirli. Tale analisi ci permette di evidenziare scritte offuscate, ritocchi e ridipinture che appaiono come macchie più scure e più opache rispetto alla policromia originale. I raggi UV possono anche eccitare i materiali colpiti provocando il fenomeno detto "fluorescenza ultravioletta", percepibile dall'occhio umano e registrabile fotograficamente. Vedi appendice

⁴⁴ I tasselli di pulitura consistono in piccoli saggi necessari per valutare la consistenza e l'estensione di eventuali policromie sottostanti a quella visibile.

La rimozione delle resine dai dipinti murali dei vecchi restauri, è un argomento che rimane ancora fortemente dibattuto, tuttavia i prodotti scelti atti a questo scopo sono tuttora i solventi organici (acetone, diluente nitro, metiletilchetone, alcool benzilico...ecc.⁴⁵), perciò nel nostro caso la scelta cade su una miscela di questi⁴⁶.

Per descrivere l'operazione in modo più approfondito, procederemo con l'applicazione di un impacco acquoso supportato da polpa di carta. Tale intervento, è indispensabile per preparare la superficie per l'impacco estrattivo (sempre con polpa di carta) con solventi; l'impacco acquoso infatti permette un'azione d'imbibizione appena sotto la pellicola pittorica e fa sì che il successivo impacco estrattivo agisca solo in superficie. Normalmente l'impacco acquoso viene applicato il giorno prima, il secondo con solventi, verrà applicato in seguito, dopo la rimozione del primo⁴⁷, con l'interposizione di un foglio di carta giapponese che ha la funzione di proteggere la pellicola pittorica. L'impacco sarà applicato in piccole proporzioni o procedendo per riquadri o tasselli, seguendo il disegno delle forme e l'andamento delle giornate.

Dopo aver rimosso l'impacco con il solvente, nelle zone dove sono stati precedentemente individuati gli sbollamenti più grossi, potremmo effettuare un consolidamento localizzato per la riadesione delle scaglie di colore, tramite l'uso localizzato di caseinato di calcio o di ammonio. La carta giapponese, stesa prima dell'impacco e anche in queste zone da consolidare, aiuterà l'operazione di consolidamento a siringa dei prodotti sopra citati evitando così la perdita di pellicola pittorica.

Successivamente si procederà con l'operazione di pulitura vera e propria che prevede impacchi di carbonato d'ammonio⁴⁸ con interposizione di uno strato di carta giapponese, con tempi di posa variabili. L'impacco verrà poi rimosso a piccole porzioni e necessiterà nuovamente di un lavaggio con acqua deionizzata.

Tale operazione di pulitura esercita un'importante azione di rimozione del partcellato superficiale e solubilizzazione nei confronti dei solfati (probabilmente presente nel nostro affresco). Questi ultimi infatti verranno trasformati nel solubile solfato di ammonio. Per una più completa rimozione dei sali, qualora dovessero riaffiorare sulla superficie, si procederà

⁴⁵ Vedi appendice.

⁴⁶ Vedi appendice.

⁴⁷ Importante è mantenere una certa umidità in opera sia dell'impacco che nell'uso della velina, altrimenti si rischia lo 'strappo' delle zone interessate.

⁴⁸ L'applicazione del prodotto sotto forma di impacco mantenuto per un certo periodo sulla superficie dell'opera, permette, grazie alla debole alcalinità, una graduale gelificazione di materiali di accumulo e di patine proteiche consentendone la rimozione senza lasciare un residuo salino. Il carbonato d'ammonio è importante che non sia mai applicato nelle zone a secco come certi tipi di verdi o azzurri, infatti ne può interagendo con le componenti in rame, interagire scurendolo.

con l'applicazione di impacchi estrattivi con acqua demineralizzata supportata da polpa di carta.

Procederemo con la rimozione delle vecchie stuccature che mostrano segni di distacco dai margini, tramite martello e scalpello; nello stesso tempo verranno rinforzati i bordi con maltina in caso di frammentazione (la stessa composizione utilizzata per le stuccature di finitura).

Di seguito si procederà con la chiusura delle lacune del supporto preventivamente pulite da residui, bagnate abbondantemente con acqua per permettere una perfetta presa del materiale di riempimento. Nel caso di lacune profonde, si colmerà con un fondo di malta di granulometria più grossa a base grassello e di sabbia⁴⁹; dopo l'asciugatura di quest'ultima, si bagnerà nuovamente per far aderire lo strato di finitura della stuccatura con una malta di granulometria più fine e con polvere di marmo, sabbia e grassello di calce⁵⁰, facendo attenzione che la cromia si avvicini il più possibile a quella originale.

Nelle lacune site all'interno dell'affresco, saranno eseguite delle stuccature a livello, mentre nelle zone di mancanza più importante e situata al di fuori dell'impianto prettamente narrativo, saranno realizzate delle stuccature leggermente sottolivello. Tale scelta è dettata da una maggiore leggibilità e continuità dell'originale.

Il ritocco finale delle zone stuccate, verrà eseguito ad acquerello per garantire un'operazione di reversibilità e distinguibilità dall'originale; nelle zone interessate da mancanze ridotte e abrasioni, si coprirà a velatura, mentre nelle zone più ampie, si sceglierà di lasciare la stuccatura a vista di impasto pigmentato dagli inerti stessi (tipo sabbia gialla, cocchiopesto ecc.).

La struttura della chiesa che contiene l'affresco attualmente non presenta alcun problema nè di infiltrazioni nè di condensa di notevole entità. Tuttavia una delle operazioni consigliate da effettuare sulla muratura esterna è quello di un risanamento dell'intonaco, soprattutto nella parete nord dove sono evidenti le presenze di annerimenti superficiali di natura biologica su tutta la facciata e la presenza di muschi lungo tutta la parte bassa. Il drenaggio a vespaio effettuato attorno agli anni settanta con funzione di isolamento dall'umidità di risalita non è più funzionale visto il degrado interno subito nelle pitture; è consigliabile per ciò una nuova strategia di risanamento effettuabile da personale competente.

⁴⁹ In proporzioni 1:3.

⁵⁰ In proporzioni 1:1:2.

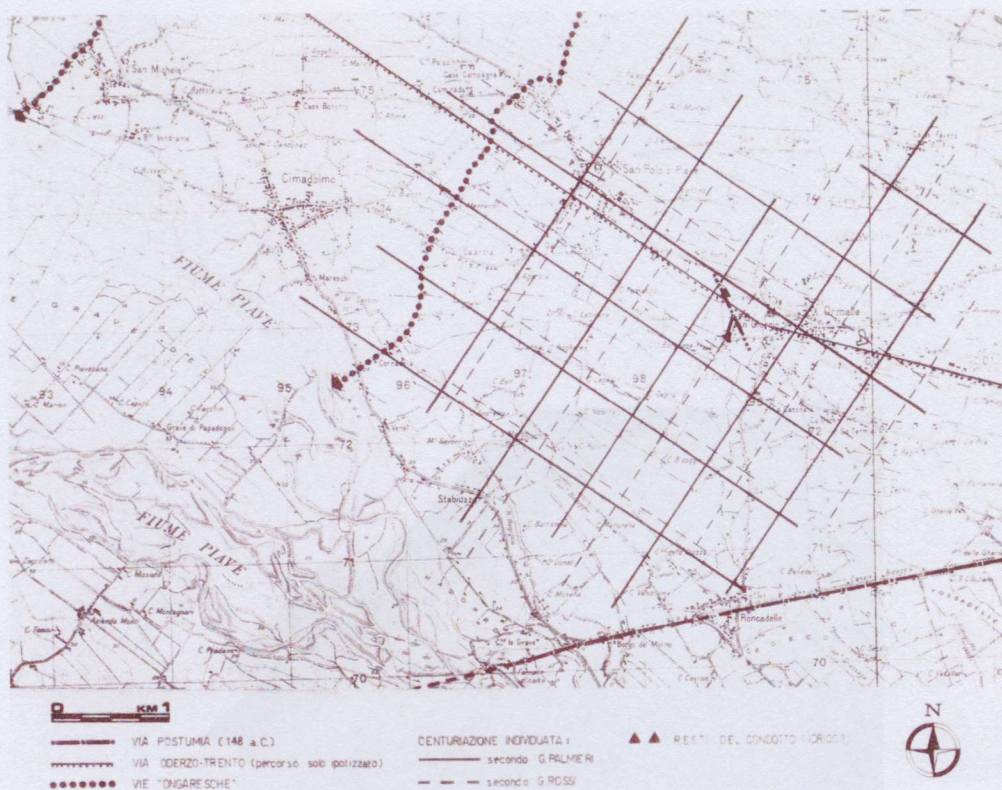


Foto 1. Tavola con tracciati delle antiche vie romane disegnata da G. Rossi.



Foto 2. Particolare dell'abside e della zona cimiteriale circostante.



Foto 3. Esterno, parete nord. Particolare del degrado dei causato dai biodeteriogeni.

Foto 5. Interno Chiesa. Gli affreschi.



Foto 4. Interno Chiesa. Gli affreschi.



Foto 5. Interno Chiesa. Gli affreschi.



Foto 6. Interno Chiesa. Gli affreschi.



Foto 7. Madonna col Bambino.

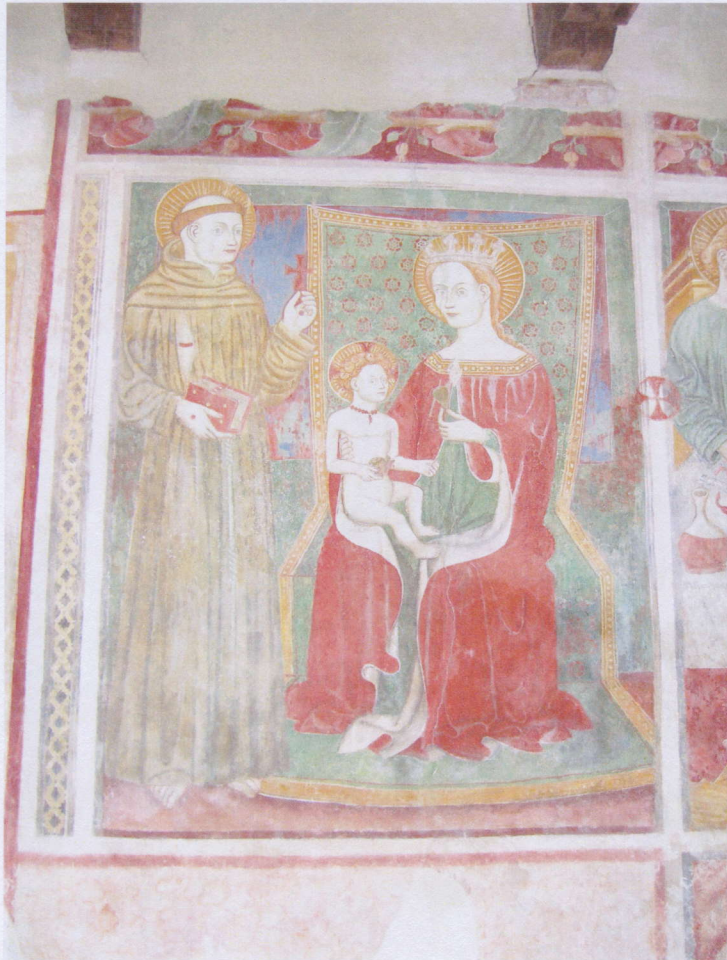


Foto 7. Madonna col Bambino e San Francesco.



Foto 9. San Giorgio battezza il popolo pagano.
Foto 8. San Giacomo Maggiore e Sant'Antonio Abate.



Foto 9. San Giorgio battezza il popolo pagano.

Foto 10. San Sebastiano e San Bernardino.

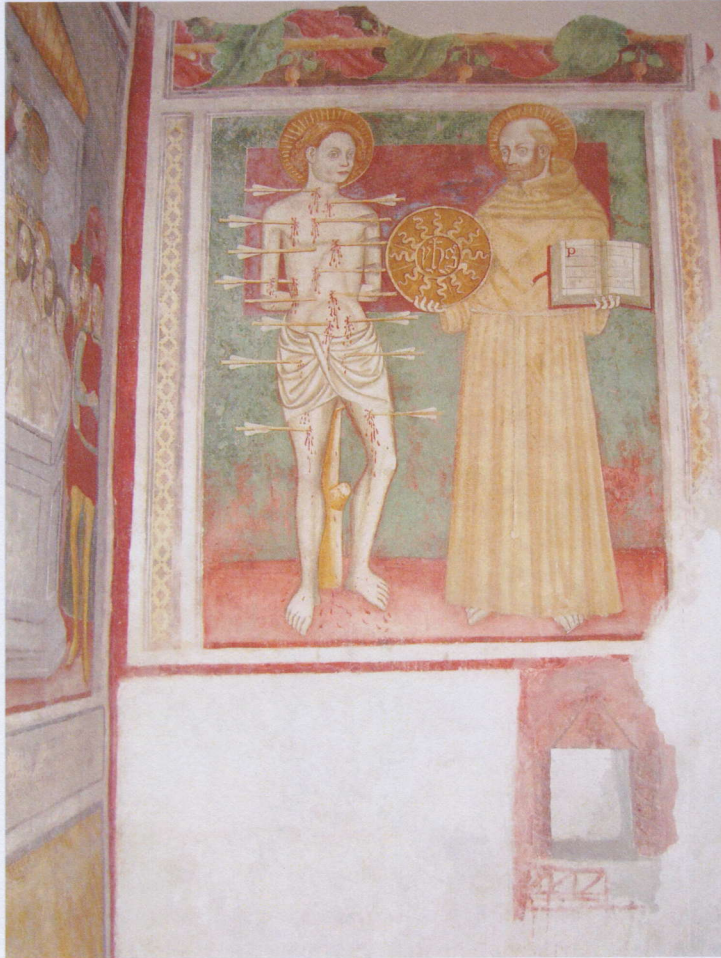


Foto 10. San Sebastiano e San Bernardino.



Foto 12 Foto 11. San Rocco. scipessa



Foto 12. San Giorgio e la Principessa.

Foto 14. Particolare dei nati solubili.



Foto 13. Interno Ultima Cena.



Foto 14. Particolare della pittura pittorica con cadute di colore.

Foto 14. Particolare dei sali solubili.



Foto 15. Particolare dei sali solubili.

Foto 17. Particolare stuccature anni 70



Foto 16. Particolare della pellicola pittorica con cadute di colore.

Foto 18. Particolare stuccature anni 70



Foto 17. Particolare stuccature anni 70'



Foto 18. Particolare stuccature anni 70'.



Foto 21. Particolare stuccature. Foto 19. Particolare stuccature.



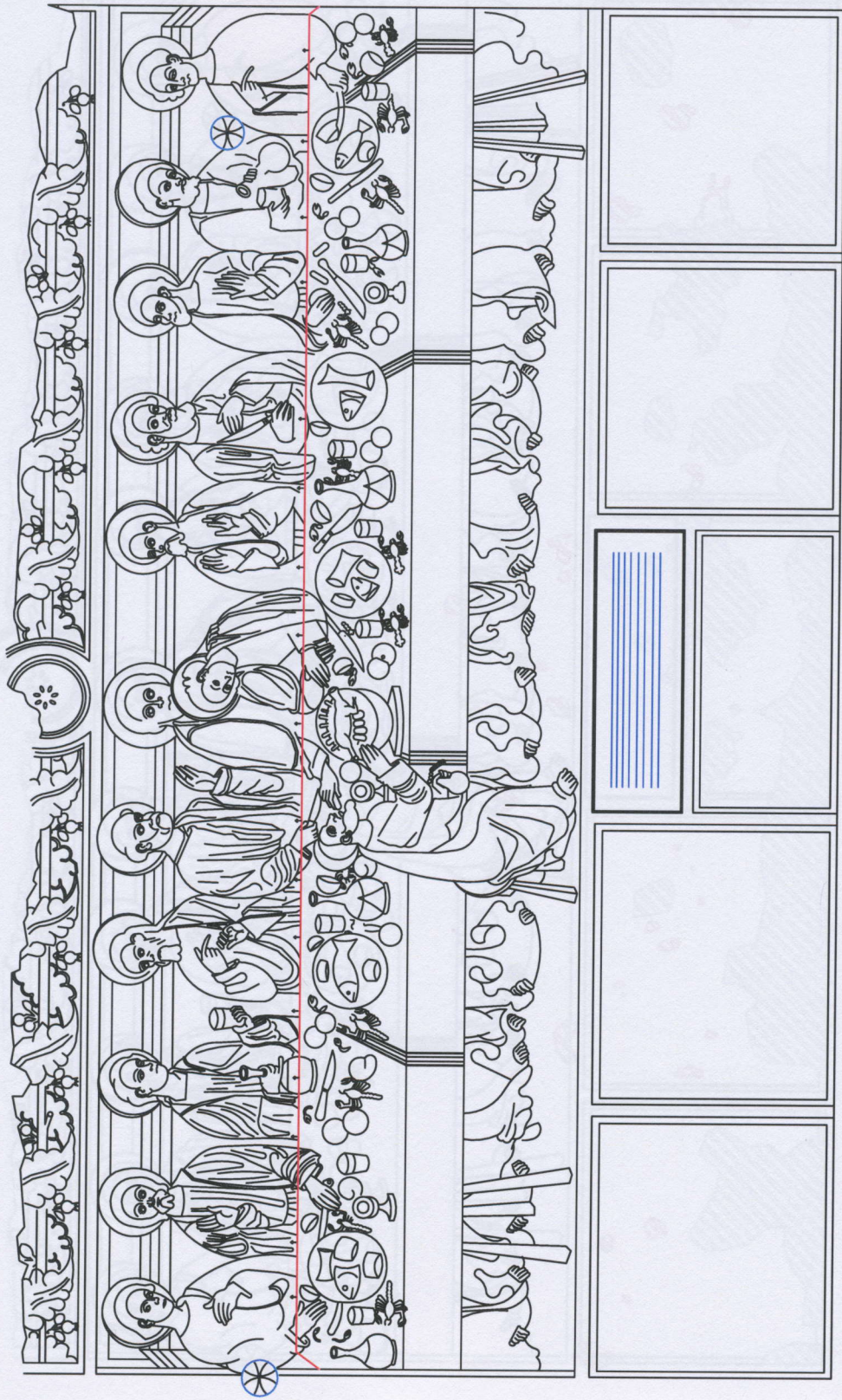
Foto 22. Foto 20. Particolare degrado tipo "alveolizzazione".



Foto 21. Particolare delle macchie presenti nella tovaglia.



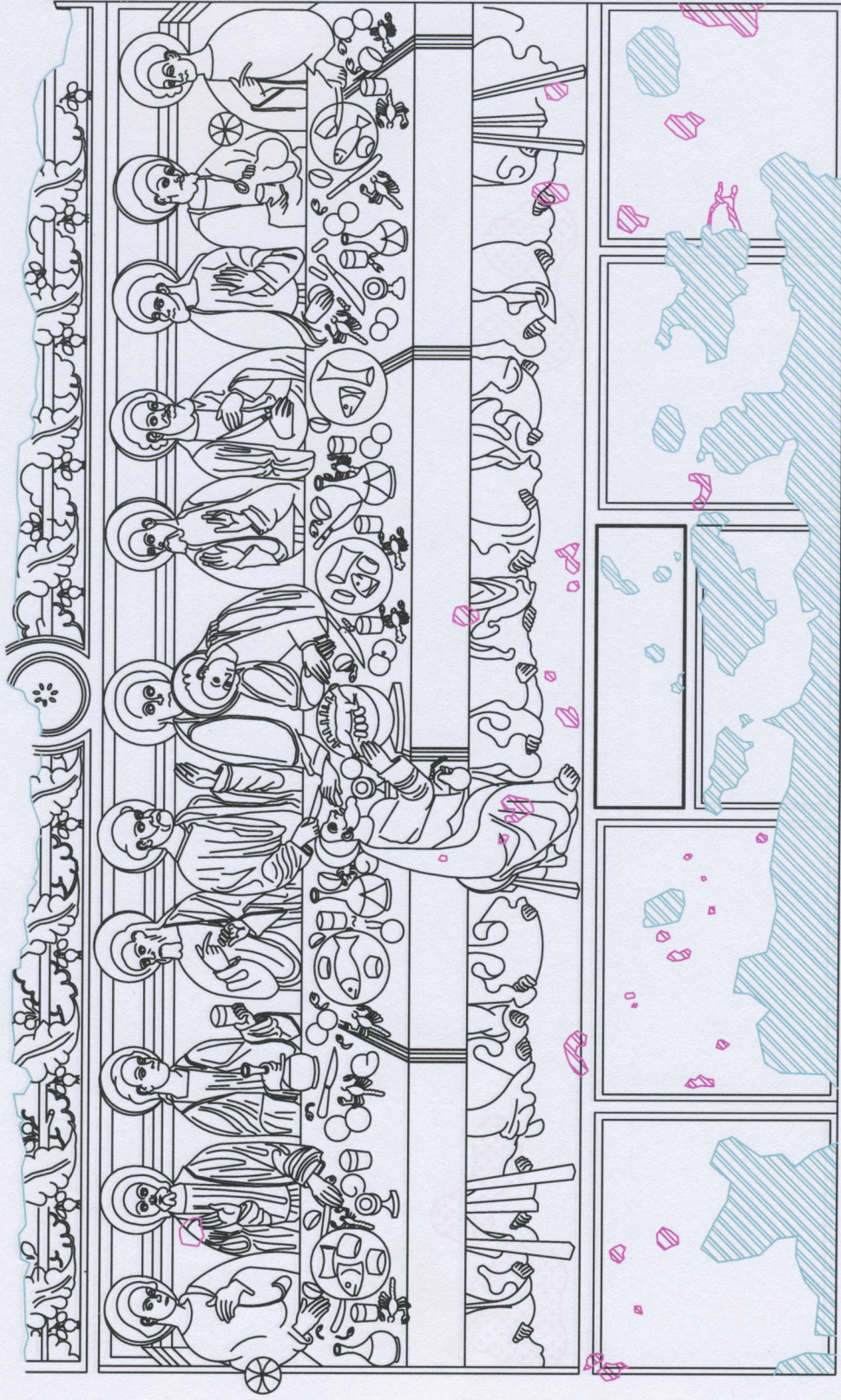
Foto 22. Particolare delle macchie presenti nelle vesti degli apostoli.



Giornate

Incisioni

Tav. 1 / Scala 1:25



 Stuccature cementizie
  Stuccature colorate

Tav. 2 / Scala 1:25

Tav. 1



Sali



Abrasioni

Tav. 3 / Scala 1:25

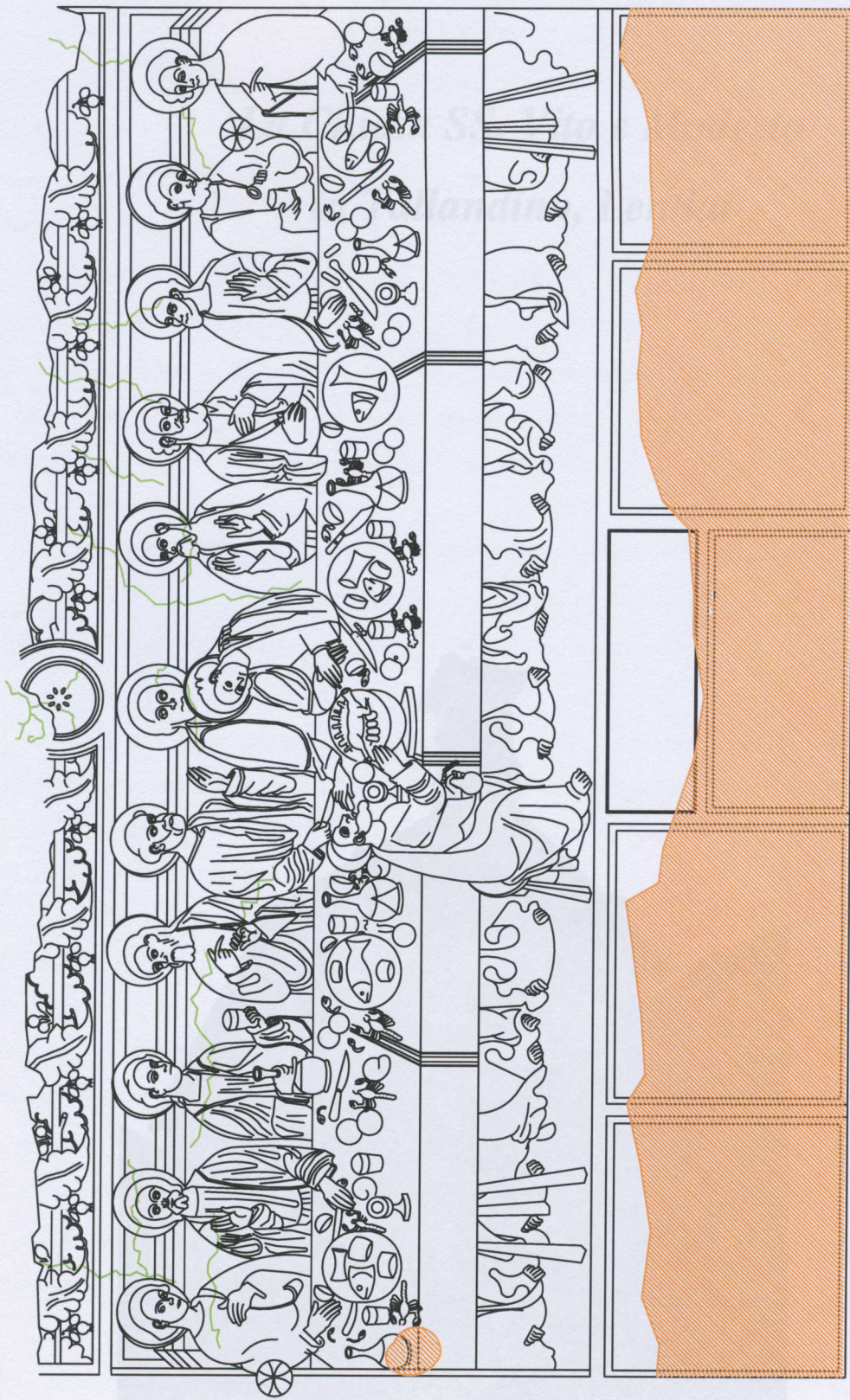


Tav. 4 / Scala 1:25

Lacune della pellicola pittorica

 Macchie

 Lacune della pellicola pittorica



Distacchi



Crepe

Tav. 5 / Scala 1:25

La Chiesa SS. Vito e Modesto in Tallandino, Lentiai



²⁴ Cronaca manoscritta di Mons. A. Macchiello riguardante la prima visita pastorale del vescovo Mons. Giuseppe Zaffonato (1846-1849), ADVV, pag. 43.

CENNI STORICI

La pieve di SS. Vito e Modesto in Tallandino di Lentiai non compare in nessuna delle bibliografie da noi consultate, quindi una datazione precisa della fondazione della chiesa è pressoché impossibile; le uniche date certe sono quelle riportate sugli affreschi interni, ancora coperti di scialbo, datati 1521, nella zona del fregio in alto sulla parete e sul dipinto della Madonna col Bambino in trono 1538.

Una ricerca d'archivio di alcune visite pastorali⁵¹ del Vescovo Zaffonato, descrive le cerimonie avvenute a Lentiai il 31 ottobre ed il 1 novembre 1946, giorni della festa di tutti i Santi; la descrizione degli eventi si dilunga anche in una descrizione della cittadina

Lentiai è un grosso borgo dell'antica contea di Cesana, giacente sulla riva destra del Piave, mandamento di Feltre, provincia di Belluno. E' capoluogo di Comune: prima però del 1867 si chiamava Comune di Cesana

Continua poi citando la pieve di Santa Maria Assunta come la principale e più antica chiesa e con alcune supposizioni, l'evangelizzazione del territorio, probabilmente da Feltre e Belluno; nei luoghi secondari come quello di Tallandino probabilmente avvenne alla fine del V o VI secolo. Per quanto riguarda il territorio:

La pieve di Lentiai comprendeva un territorio assai vasto. La parrocchia si spingeva verso il monte, dal Piave verso la cresta del Col Visentin più in su della chiesa matrice per 15 chilometri. Comprende l'ex contea o giurisdizione di Cesana e circa metà della giurisdizione di Mel

Nella visita pastorale del 1510 vi è scritto che:

Lentiai è il luogo principale. Alla sua chiesa confluisce la moltitudine del popolo della parrocchia. Da quei tempi antichi e un po' per volta durante i secoli furono fondate qua e là nel centro e nelle diverse regole o frazioni del territorio parrocchiale, molte chiese o cappelle od oratori, oltre una trentina, che sussistono ancora quasi tutte, quattro delle quali tra le più lontane dalla chiesa matrice divennero alla loro volta parrocchie⁵²,

poi segue nella descrizione delle suddette parrocchie ovvero Villa di Villa parrocchia dal 5 novembre 1633 (che comprende Tiago, Praderadego, Zumelle, Pedevilla e Rive), Stabie parrocchia dal 29 settembre 1933, Marciai parrocchia dal 30 aprile 1942 e Cordella parrocchia il 5 ottobre 1950.

La parrocchia matrice rimase comunque Lentiai con Santa Maria Assunta, San Martino (di fondazione 1445 dalla Confraternita dei Disciplinati o Battuti e demolita nel 1929 per far

⁵¹ Cronaca manoscritta di Mons. A. Maschietto riguardante la prima visita pastorale del vescovo Mons. Giuseppe Zaffonato (1946-1949), ADVV, pag. 431.

posto alla strada), San Rocco (anch'essa soppressa), San Pellegrino, San Pietro, San Candido (consacrata nel 1510 dal Vescovo di Feltre Antonio Pizamano Governatore della Diocesi di Ceneda), San Donato, Ronchena, Colderù, Villapiana, Cesana, Bardies, Nove, Corte e Tallandino e di nuovo Tallandino dedicati ai SS. Vito e Modesto e Crescenzia Martiri. Come si può notare la pieve di Tallandino è nominata due volte, la prima nell'aggiunta della Santa Crescenzia, e poi affianco a Corte che è sempre dedicata a San Vito ma poi nell'accezione moderna è stata dedicata a San Valentino.

Dai registri antichi presenti nella canonica di Lentiai, la chiesetta di Santissimi Vito e Modesto è nominata nelle *Memorie dal 1754 al 1769*. Qui si dice che nella pieve la messa veniva celebrata nel giorno 14 giugno, giorno dedicato ai santi omonimi e parlando dei *Sacri officii* si afferma « si va a Confessare i Fanciulli non ancor amessi alla S. Conf. Nelle ville..a Corte vengono chiamati quelli di Tallandin ». Ciò fa pensare che nella piccola pieve i Sacramenti previsti non venissero celebrati spesso già dal 1700 e che comunque le chiese di riferimento erano Corte se non addirittura Santa Maria Assunta a Lentiai, la chiesa matrice.

Nella stessa visita parrocchiale del Mons. Zaffonato si cita anche la chiesa come «Santissimi Vito, Modesto e Crescenzia di Tallandino»:

che ha un unico altare di legno, la cui parte superiore è antica, con Pala bellina con la Beata Vergine col Bambino e i SS. titolani. La chiesa è di metri 10,50 per 4,50. Sulla porta maggiore è la data 1664

Colderù, Sterch, Bardies, Villapiana e Corte esistevano già, a detta del Maschietto, prima del 1515; quindi, considerando la pieve di Tallandino "gemella" di Corte, si può ipotizzare che tale chiesa sia stata edificata nello stesso periodo. Infatti, Tomasi⁵³ confermando la titolazione antica della chiesa di Corte a SS. Vito e Valentino e quella di Tallandino a SS. Vito, Modesto e Crescenzia, avvalora in parte questa tesi.

Lo stesso autore ci conferma che nel 1447 in un documento dagli atti vescovili⁵⁴, viene nominata la pieve di Tallandino insieme ad altre come già esistenti ed evidenzia l'utilizzo come gradino, di due piastri databili al secolo IX. Moret⁵⁵ di questi reperti riporta i disegni grafici e nella didascalia ci informa che i due piastri di pietra calcarea:

sono stati impiegati come gradini nella chiesetta di Tallandino della parrocchia di Lentiai....tutti e due sono accostati, il primo presenta una croce greca su pertica con sostegno triangolare, il tutto

⁵² Cronaca manoscritta di Mons. A. Maschietto riguardante la prima visita pastorale del vescovo Mons. Giuseppe Zaffonato (1946-1949), ADVV, pag.432.

⁵³ G. TOMASI, *la diocesi di Ceneda, chiese e uomini dalle origini al 1586*, Vol. I, II, edita a cura della Diocesi di Vittorio Veneto, TIPSE Vittorio Venero, 1998, pag. 284.

⁵⁴ *Atti dei Vescovi Correr, Pietro Lion, Nocolò Trevisan, 1443-1474*, ADVV 59/2.

⁵⁵ A. MORET, *Mille anni di sculture e di ornati lapidei nell'area ducale Cenedese, dal IV al XIV sec.*, notiziario culturale della Ass. Cavalieri Templari di S. Giovanni del Tempio, Litografia Designgraf, Udine 2001, pag. 266.

formato e racchiuso da un motivo “a corda”; l’altro lascia intravedere un tralcio di vite con grappoli d’uva e i listelli di cornice di tipo “corda”. Le proporzioni dei due piastrini sono identiche: cm 86x27x22

Attualmente questi ritrovamenti sono custoditi nel reparto *Croci altomedioevali* facenti parti dell’ambito culturale ducale e diocesano Cenedese, collezione di ornati lapidei tardo antichi e medioevali donati da Mons. Antonio Moret alla Cattedrale di Ceneda in Vittorio Veneto.

Infine il *Liber visitationes 1602*⁵⁶ cita la pieve di San Vito, anche se non specificando Corte o Tallandino, riportando la presenza degli oggetti per le funzioni ecclesiali (croci e calici), e informando che la chiesa «..minaccia rovina nelli fondamenti dalla parte sinistra..et alla porta non ha cerzatura alcuna.».

In una carta militare reperita dal parroco di Lentiai fatta nel territorio tra la fine del ‘700 e l’inizio dell’800⁵⁷ dal comandante austriaco von Zach, si può trovare il paesino di Tallandino citato nel censimento di riferimento geografico sotto la località di Lentiai.

Tallandino risulta avere venticinque case, un centinaio di abitanti, 16 bestie da tiro, 153 caproni, nessuna stalla e, cosa più significativa per noi, un religioso. Possiamo solo ipotizzare che ci sia stato un parroco che si occupasse solo di SS. Vito e Modesto come qui afferma l’elenco, tuttavia non possiamo escludere che lo stesso avesse la responsabilità anche della “gemella” Corte o di altre frazioni attigue.

Da generazioni fin dalla Grande Guerra, della chiesetta si è occupata la famiglia Specchier, oggi nella persona di Gelindo Specchier che ha residenza delle vicinanze della Pieve.

⁵⁶ *Documenti e dati di visite*, fascicoli I-VI, Rub.a I, 33 V, ADVV (pag. 35 a matita).

⁵⁷ KRIEGSKARTE, *Il Ducato di Venezia nella carta di Anton von Zach/ Das Herzogtum Venedig auf der Karte Antons von Zach*, 1798-1805; pubblicazione a c. Fondazione Benetton, Treviso.

GLI AFFRESCHI E LA STRUTTURA

La pieve di Tallandino è un piccolo sacello posizionato su di una piccola altura nella cittadina, circondato da una zona lasciata a verde con recinzione.

La chiesetta è costituita da un'unica aula rettangolare, un'abside con orientamento ad est ed una piccola sagrestia a nord-est. Presenta in facciata un piccolo campanile a torre con corda interna; quest'ultimo e la sagrestia sono ben distinguibili dal nucleo originale per diversa fattura e materiali più recenti. Al suo interno si può accedere lateralmente dalla porta che tramite tre scalini di pietra si erge dalla strada, oppure dalla porta in facciata sempre tramite tre scalini, entrata non usualmente praticabile. In facciata sono distinguibili delle tracce di colore, nella zona sottostante la celletta campanaria; è difficile definire se questi frammenti siano originali.

Al suo interno è costituita come abbiamo anticipato, da un'aula rettangolare e da un'abside di forma anch'essa rettangolare a cui è annessa una sagrestia. L'aula principale (come si può notare da un'ampia caduta di intonaco per infiltrazione⁵⁸) ha una copertura composta da cannucciato e intonaco, e mostra oltre che ai due ingressi suddetti, due lunette nella parete sud, un piccolo rosone ed una mezzaluna sopra la porta in controfacciata. Lo stesso ambiente accoglie, come mostrano i saggi effettuati probabilmente attorno agli anni settanta⁵⁹, un fregio che corre tutto lungo la parte superiore dell'aula, mentre nella parete a nord è ben distinguibile l'Ultima cena di Cristo con i suoi Apostoli, non del tutto liberata dallo scialbo⁶⁰ ed una Madonna con Bambino. Nel resto delle pareti sono stati fatti altri piccoli saggi di cui però non è visibile alcun affresco sottostante. Il fregio mostra decorazioni floreali ed a fogliame e medaglioni presumibilmente che si rifanno alle figure dei padri della Chiesa, uno di questi presenta un cartiglio con la data 1521. La Madonna col Bambino in trono presenta anch'essa un'iscrizione con una data attualmente non distinguibile, sempre Dalla Vestra⁶¹ propone la datazione 1538.

E' importante ricordare che tutta la superficie interna della chiesetta è stata coperta negli anni quaranta da uno spesso strato di intonaco di circa due centimetri ed una uniforme

⁵⁸ Sono visibili ampie colature dalle aperture e dalla copertura che in una zona del soffitto che hanno provocato la caduta dell'intonaco, problema ora limitato dopo il rifacimento del tetto nel 1999 ad opera dell'Arch. Lionello Pradegan.

⁵⁹ Nel testo redatto da Dalla Vestra (Op. cit., 1975) infatti si dice che gli affreschi sono stati recentemente scoperti al momento della redazione di tale testo.

⁶⁰ Sono visibili infatti solo dieci personaggi compreso il Cristo.

⁶¹ G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, copyr. 1975, p.261.

tinteggiatura di colore. Nel soffitto, decorato con una Madonna ed angeli, è visibile la firma dell'autore:

«A. Gallani⁶². Questo intervento giustifica le picchettature effettuate su tutte le zone affrescate, operazione nota tramite la quale è possibile far aderire il nuovo intonaco. Interessante è vedere come tale tinteggiatore nell'effettuare l'operazione abbia risparmiato i volti degli Apostoli, del Cristo e della Madonna con Bambino, segno forse di rispetto per i simboli cristiani; questa informazione ci permette anche di sapere che all'epoca gli affreschi risultavano essere ben visibili, anche se, come abbiamo visto, non apprezzati. E' possibile notare anche un terzo strato sottostante all'Ultima Cena, il più antico visibile solo nelle porzioni in cui si vedono affrescate delle croci di consacrazione.

Nonostante le due date visibili che permettono di inquadrare il periodo storico (non ancora l'autore ma forse qualche firma è presente sotto lo scialbo) in cui sono stati eseguiti gli affreschi, Dalla Vestra ritiene che l'affresco dell'Ultima Cena sia stato eseguito, per stile e fattura, precedentemente a quelli vicini datati. La storica, infatti, colloca l'affresco intorno alla metà del XV secolo; non è negabile il fatto che gli strati di intonaco, specialmente quello della Madonna con Bambino risultano leggermente soprammessi e quindi postecedenti all'Ultima Cena. Ritiene inoltre che quest'ultima non sia attribuibile, nonostante lo stesso schema compositivo di quello della chiesa di San Bartolomeo di Villapiana, e che sia stata resa rispetto a questa, in modo più rozzo e sommario. Non siamo d'accordo con quest'ultima affermazione; infatti, anche se lo strato di scialbo non permette di vedere con esattezza tutti gli elementi della mensa, si riesce ad intravedere comunque la precisione con cui vengono esaltati i volti e alcune porzioni degli oggetti del pasto.

La Madonna col Bambino è ritenuta sempre di fattura molto modesta e non è attribuibile a nessun autore conosciuto operante nella zona in quel periodo; per quanto riguarda invece il fregio Della Vestra lo attribuisce alla bottega dei Da Mel; noti autori di pareti e tele dipinte nel Bellunese nel periodo che va dalla fine del '400 fino alla seconda metà del '500 (nelle persone di Antonio Rosso, padre di Giovanni e Marco da Mel).

La sagrestia è stata sottoposta a prove di descialbo come la zona precedente e presenta ancora la tinteggiatura a calce; sul fondo il catino absidale accoglie un altare ligneo sostenuto da un' ara e scalini in pietra; all'interno una pala rappresenta una Madonna in cielo e santi. Il tutto potrebbe essere collocato attorno al XVI secolo.

⁶² Parlando col sagrestano, Gelindo Specchier, abitante poco lontano dalla chiesa, siamo venuti a conoscenza del fatto che suo padre pagò tale "pittore" (proveniente dalle zone di Milano, scappato in queste zone durante il conflitto della Seconda Guerra Mondiale), per ritinteggiare l'interno del sacello.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'Ultima Cena affrescata di Tallandino si trova nella parete nord della chiesetta di SS. Vito, Modesto e Crescenza. Gli affreschi della Madonna con Bambino datata 1538 e di appartenenza sconosciuta, i fregi, di attribuzione della bottega dei da Mel è datata 1521. L'affresco dell'Ultima Cena invece è sicuramente precedente a queste due opere, come concordano gli storici, collocandolo attorno al XV secolo e di autore sconosciuto.

L'affresco misura 1,66 x 5,85 metri circa ed è situato nella parete nord; per un terzo verso destra è ancora coperto da intonaco.

Dalle porzioni visibili si riconosce il tipico tema della cena di Cristo con gli Apostoli (ne sono visibili solo dieci), di cui si possono riconoscere alcuni volti non picchettati (forse per ragioni di devozione) dall'autore del nuovo strato di scialbo sovrastante. Sono distinguibili in modo frammentario, anche alcuni elementi della mensa come un'ampolla per il vino, bicchieri, coltelli, pagnotte di pane ed i caratteristici gamberi rossi (Foto 8).

La chiesetta è sottoposta a sbalzi termoigrometrici e l'aerazione è molto limitata, viene aperta al pubblico solo in alcune e rare occasioni tra cui il giorno di San Vito, il 14 di giugno, ciò fa presumere che l'edificio sia interessato, oltre che da problemi di umidità di risalita capillare, anche da fenomeni di condensa. Sono visibili ampie colature di acqua di infiltrazione dalle aperture e dalla copertura che in una zona del soffitto hanno provocato la caduta dell'intonaco, problema ora limitato dopo il rifacimento del tetto nel 1999 ad opera dell'Arch. Lionello Pradegan (Foto3).

Nonostante le problematiche di umidità, il sacello mostra segni di infiltrazione solo vicino al raccordo con la sagrestia a nord, di costruzione postecedente, e nella parete ad est.

Non esistono testimonianze di interventi di restauro e fino ad oggi sono visibili solo degli ampi saggi di scoprimento (riconducibili agli anni settanta) su buona porzione delle pareti e nessun'altra attività di recupero ad esclusione del rifacimento della copertura.

Dal punto di vista decorativo, le superfici sono interessate da tre strati di intonaco visibili grazie ai saggi. Il primo intonaco, il più recente è del 1944; esso ha uno spessore circa due centimetri ed è interessato da un'uniforme tinteggiata in tutte le pareti e da una Madonna con angeli sul soffitto (autore firmato A. Gallani). Il secondo strato interessato dagli affreschi della Madonna col Bambino, il fregio e l'Ultima Cena, presenta delle profonde picchettature diffuse in gran parte della superficie ad esclusione dei volti di tutte le figure sacre. Tuttora questo strato non uniforme (supporto in sasso), è, su gran parte delle raffigurazioni, ancora coperto dallo scialbo e da un cospicuo strato di polvere e depositi superficiali. Per quanto

riguarda l'Ultima Cena, sono individuabili solo dieci delle dodici figure canoniche e solo qualche elemento della mensa. In questa zona le picchettature sono in parte ancora colme dei resti dell'intonaco più recente, altre ne sono prive e in queste lungo i bordi l'intonaco si sta disgregando, mettendo in pericolo anche la pellicola pittorica. Nelle porzioni non interessate da tale condizione, la superficie è coperta da veli bianchi e qualche tenace residuo di intonaco. Il terzo strato il più antico, che è visibile al centro in una caduta di porzione di affresco della mensa nell'Ultima Cena, rappresentata una croce. E' sottile e di colorazione chiara, steso direttamente sul supporto murario (Foto 12).

L'affresco dell'Ultima Cena è composto da due giornate: la prima nella parte superiore con le facce ed i busti degli Apostoli, la seconda con la mensa e presumibilmente anche i piedi dei santi (zona piena di scialbo e difficilmente distinguibile).

Questo tipo di illeggibilità si estende anche per i degradi della pellicola pittorica quasi completamente coperti dallo scialbo. Si sono potute distinguere chiaramente le zone delle lacune dove si vede lo stesso supporto murale.

Sono percepibili delle incisioni in basso a sinistra e nelle circonferenze delle croci dello strato più antico.

La coesione e l'adesione allo strato pittorico è mediamente discreta tranne che nelle zone delle lacune che mostrano dei distacchi importanti ed estesi (Foto 11).

Lo strato di intonaco è sottile e steso direttamente sulla muratura, infatti la superficie risulta discontinua, come vuole un tipico supporto in sasso. Lo strato perciò è caratterizzato da fessurazioni e crepe con molte lacune dalle quali è visibile il supporto murario.

Attorno alle lacune in particolare, si notano fenomeni di disgregazione e decoesione degli strati sottostanti. I distacchi infatti sono percepibili solo in quest'ultime.

Nella zona in basso a sinistra sono visibili dei graffi e incisioni di atti vandalici di lieve entità e dovute perlopiù all'usura in quanto la zona è vicina ai banchi per il pubblico.

Gli interventi di descialbo subiti e i saggi effettuati e non terminati nei restauri di vecchio criterio, hanno fatto sì che gli affreschi si siano mantenuti integri ed in un buon stato di conservazione, forse perché non esposti a diretto contatto con l'ambiente.

PROPOSTA DI INTERVENTO

Prima di procedere con l'intervento sarà necessario effettuare una campagna fotografica al fine di documentare lo stato attuale della superficie dipinta, operazione che accompagnerà tutto l'intervento nel suo svolgersi fino al termine del restauro. Le fotografie saranno realizzate a luce incidente, radente per vedere gli avvallamenti e possibili disomogeneità e incisioni e tramite luce UV.⁶³

Non riteniamo sia necessario effettuare delle indagini conoscitive di tipo chimico-fisiche in quanto è certo che l'affresco non abbia subito dei precedenti restauri, né presenti delle situazioni di degrado non riconoscibili ad analisi visiva. Tuttavia se si volesse conoscere la composizione specifica dell'intonaco e dei pigmenti usati è auspicabile un'indagine stratigrafica delle sezioni trasversali⁶⁴.

La superficie presenta uno spesso strato di intonaco laterale che ai fini della visione totale dell'opera, deve essere rimosso. Questa operazione prevede una rimozione meccanica tramite martello e scalpello; sulla superficie dipinta, invece, dove è presente uno strato sottile di scialbo, residuo dei vecchi saggi di scoprimento (la maggior parte delle picchettature sono colme ancora del vecchio intonaco), si procederà con una rimozione meccanica a bisturi. Si tenterà poi di ammorbidire il supporto per facilitare la rimozione di questo, con applicazioni di fogli di carta giapponese⁶⁵ imbevuti di acqua deionizzata e applicati a pennello. Se la superficie risulterà ancora coperta da tali imbianchimenti sarà necessario utilizzare un metodo più efficace di pulitura.

Durante tali operazioni sarà necessario controllare le zone più sensibili come quelle attorno alle lacune e le zone delle picchettature; se tali zone in corso d'opera, risultassero pericolanti, si effettuerà una fermatura dei bordi. Allo stesso modo sarà necessario fare dei consolidamenti in profondità tramite iniezioni, prima con acqua e alcool isopropilico⁶⁶, poi con siringhe di maltina di calce idraulica fluida⁶⁷.

⁶³ I raggi ultravioletti sono radiazioni elettromagnetiche che hanno una lunghezza d'onda compresa tra i 100 e di 400 μ m; l'oggetto colpito da questi raggi in base alla sua natura, può rifletterli o assorbirli. Tale analisi ci permette di evidenziare scritte offuscate, ritocchi e ridipinture che appaiono come macchie più scure e più opache rispetto alla policromia originale. I raggi UV possono anche eccitare i materiali colpiti provocando il fenomeno detto "fluorescenza ultravioletta", percepibile dall'occhio umano e registrabile fotograficamente.

⁶⁴ Vedi nota n.1 del progetto di intervento di Chiesa di San Giorgio di San Polo di Piave.

⁶⁵ La carta giapponese è presente in commercio in diverso spessore, granulometria e formato. In questo caso sceglieremo dei fogli di medio spessore che avranno la funzione di proteggere la pellicola pittorica da eventuali cadute e di mantenere l'acqua sulla superficie.

⁶⁶ In proporzione 1:2 o 2:3. Tale miscela viene iniettata al fine di aprire le vie al consolidante.

⁶⁷ Si noti che tale componente è silicatico come la sabbia della malta nel supporto. La scelta di utilizzare una calce idraulica è dovuta al fatto che può carbonatare in profondità, infatti, al contrario del grassello non ha

Terminata tale operazione, che vede la parete liberata dallo scialbo, si procederà con la pulitura dei possibili imbianchimenti e rimozione dei depositi superficiali, tramite impacchi di carbonato d'ammonio a bassa concentrazione, supportato da polpa di carta con interposizione di carta giapponese. Gli impacchi verranno applicati procedendo per riquadri o tasselli, seguendo l'andamento delle forme. Infine terminato il tempo di applicazione, sarà necessario un abbondante risciacquo.

Se il trattamento di pulitura tramite il carbonato, non avesse rimosso del tutto gli imbianchimenti, in zone localizzate, si potranno utilizzare le resine di tipo cationico⁶⁸ in acqua deionizzata, applicate a pennello o con spatola di legno, in tempi variabili.

Di seguito si procederà con la chiusura delle lacune del supporto preventivamente pulite da residui di polvere e particellato, bagnate abbondantemente con acqua per permettere una perfetta presa del materiale di riempimento. Nel caso di lacune profonde, si colmerà con un fondo di malta di granulometria più grossa a base di grassello e sabbia⁶⁹; dopo l'asciugatura di quest'ultima, si bagnerà nuovamente per far aderire lo strato di finitura della stuccatura con una malta di granulometria più fine e proporzioni diverse con grassello, polvere di marmo e sabbia di fiume⁷⁰, in proporzioni tali da raggiungere il più possibile la stessa cromia dell'originale.

Nelle lacune site all'interno dell'affresco, saranno eseguite delle stuccature a livello, mentre nelle zone di mancanza più importante e situata al di fuori dell'impianto prettamente narrativo, saranno realizzate delle stuccature leggermente sottolivello. Tale scelta è dettata da una maggiore leggibilità e continuità dell'originale.

Per quanto riguarda l'operazione di stuccatura delle picchettature presenti sulla superficie, si propone di non chiuderle, ma di consolidare solo i bordi di esse per evitare il degrado dell'intonaco in quanto punto debole della superficie. Questo tipo di scelta è stata dettata da un fondamento estetico per evitare l'"effetto maculato". Un eloquente esempio di una scelta contraria alla nostra è il caso dell'Ultima Cena dei SS. Vittore e Corona di Anzù di Feltre, dove si nota che tale intervento ha compromesso la lettura dell'affresco (foto).

bisogno di CO² per indurire. La 'maltina' fluida è composta di calce idraulica e di una carica che in questo caso è la quarzite super ventilata, con peso specifico basso; nel restauro vengono usate anche molte altre cariche come il cocchio pesto che però è piuttosto pesante come peso specifico o preferibilmente la pozzolana più leggera e sottile, tutto con aggiunta di acqua demineralizzata q.b.

⁶⁸Le resine a scambio ionico (anioniche o cationiche) possono essere di tipo desolfatante o descialbante. Sono applicate sulla superficie previo bagnatura con spatola di legno (l'uso di materiali di metallo può distorcere o rendere refrattaria l'efficacia delle stesse resine) o con pennello. Sarà necessario mantenere l'impacco sempre bagnato con uno l'uso di uno spruzzino, le resine infatti si attivano in presenza d'acqua. Terminato il periodo di posa, l'impacco viene rimosso e di seguito si procede col risciacquo della superficie.

⁶⁹ In proporzioni 1:2.

⁷⁰ In proporzioni 1:1:2.

Il trattamento estetico finale delle zone stuccate verrà eseguito ad acquerello, per garantire un'operazione di reversibilità e distinguibilità dall'originale; nelle zone interessate da mancanze si coprirà a velatura, mentre nelle zone più ampie, si sceglierà di lasciare la stuccatura a vista di impasto pigmentato dagli inerti stessi (tipo sabbia gialla, cocchiopesto ecc.). In particolare nelle zone più ridotte, dove è possibile, si tenterà una ricostruzione degli elementi che per buona parte sono documentati; qualora non esista più una traccia formale esistente per poter ricostruire la parte mancante senza inventare, si applica un semplice collegamento cromatico tra i frammenti in modo da ridurre il disturbo provocato dalle lacune.

Nelle zone del muro che raccordano col pavimento, dove sono presenti delle leggere manifestazioni di biodeteriogeni a causa dell'umidità di risalita, sarà necessario l'applicazione del biocida. Tale prodotto lasciato agire per alcuni giorni, andrà riapplicato prima di procedere con la rimozione della biomassa, ciò permetterà l'eliminazione del rischio di diffondere spore o microrganismi eventualmente sopravvissuti. Lo stesso trattamento andrà effettuato nella zona in angolo in corrispondenza della sagrestia, previa rimozione e risanamento degli intonaci esterni della porzione di edificio (più recente del sacello).

Per quanto riguarda il trattamento dell'ambiente della chiesetta in generale, ai fini di garantire una migliore conservazione dell'affresco (e degli altri attigui), si consiglia di risanare le malte esterne nelle zone di manifestazione di umidità (specialmente vicino alla zona di raccordo con la sagrestia), sintomo di chiara infiltrazione di acque piovane, di una manutenzione delle grondaie esterne e di una periodica aerazione.

I RISVOLTI ARTISTICI DELLE PIEVI DI TALLANDINO e FUMACH

Le pievi di Tallandino e di Fumach sono due sacelli con decorso storico totalmente diverso, ma abbiamo scelto di analizzarle insieme dal punto di vista storico artistico per il loro comune scenario geografico, la provincia di Belluno. Con questo tipo di analisi ci proponiamo di giustificare la loro costruzione (come quella di altre chiesette simili per tipologia e sparse per il bellunese), come volontà di una rappresentazione di una radicata cultura popolare cristiana, ma anche di capire il lavoro e le scelte che hanno spinto le committenze a rappresentare al loro interno dei moduli compositivi molto spesso fissi ma a volte ispirati a diversi influssi artistici.

Santissimi Vito, Modesto e Crescenzia a Tallandino di Lentiai e San Bartolomeo a Fumach di San Gregorio nelle Alpi, si trovano lungo la direttrice che collega Feltre con Belluno. La prima si trova più vicina alla città di Feltre, mentre la seconda, invece, più vicina a quella di Belluno; tale ubicazione è stata soggetta a molti cambiamenti nella storia soprattutto nella formazione delle diverse Diocesi e nelle varie divisioni territoriali. Vediamo perciò l'evolversi nel territorio delle vicende storiche, religiose ed economiche che hanno caratterizzato tale zona.

La provincia di Belluno risale agli inizi dell'800 quando, durante l'occupazione francese, fu creato un dipartimento che confinava direttamente col bacino della parte più alta del Piave. Questo tipo di divisione territoriale, che vedeva Belluno come nuovo capoluogo, non percepiva lo stesso decorso storico dell'intera zona che era stata in tempi passati governata da molti altri centri dominanti. Precedentemente, infatti, il panorama montano aveva visto da un lato il Cadore e dall'altro i due centri di Belluno e di Feltre. Questo tipo di divisione, anche se frammentaria, era già assestata nel Trecento, periodo in cui questi stessi centri erano caratterizzati da una forte instabilità politica causata sia dal continuo succedersi di dominazioni esterne, che da una discreta affluenza per il passaggio di vie di transito verso le regioni tedesche.

Le zone di Feltre e Belluno si sono sempre differenziate dall'antico; esse infatti furono a capo di due distinte diocesi anche se tra il 1200 ed il 1459 furono riunite sotto il dominio di uno stesso Vescovo. Il Cadore invece, fu soggetto al Patriarcato di Aquileia ed in seguito alla Diocesi di Udine fino al XVIII secolo, quando come abbiamo detto sopra, passò sotto la giurisdizione bellunese. In sostanza queste aree, per diversità di vicende storiche rispetto ai

committenti e alla gravitazione culturale, vedevano Feltre protesa più verso il trevigiano, mentre Belluno sentiva più il legame con le aree montane tirolesi e carniche.

Queste zone erano comunque aree periferiche rispetto ai centri che invece godevano di scambi culturali e artistici più vivi; ciò si riscontra facilmente nelle testimonianze pittoriche superstiti che nella loro frammentarietà indicano una produzione artigianale piuttosto ridotta e piena di caratteri arcaici che coglievano saltuariamente qualche influsso grazie a viaggi per committenza.

Alcune pitture ad affresco di tradizione duecentesca mostrano linguaggi pittorici di ispirazione bizantineggiante (chiese di Sant' Anna a Foen, Santa Caterina a Ponte nelle Alpi), mentre già nel secolo successivo, quando questi caratteri tendono a sfumare facendo spazio a nuove acquisizioni artistiche, è possibile cogliere nuove identificazioni tramite scritte dei Santi e della committenza (Sant'Andrea a Damos). Le novità artistiche di ispirazione grottesca, sono riscontrabili soprattutto nel santuario dei Santi Vittore e Corona, nelle parti delle lunette vicino al presbiterio con la *Madonna della Misericordia* e l' *Ultima Cena*. L'assimilazione a questo nuovo linguaggio tuttavia rimane sempre un pò superficiale, in una forma che predilige invece i contorni ed una scansione ordinata della rappresentazione. Questi affreschi sono stati attribuiti a Tommaso da Modena che li dipinse nel 1354, in occasione della visita dell'Imperatore Carlo IV di Boemia; in quel tempo la città di Feltre era sotto la diretta dominazione del sovrano e sotto quella del Vescovo di Belluno e Feltre (fino al 1369).

Contemporaneamente, nel 1356, _ nel Cadore ed in particolare nella chiesa di Santa Caterina a Cortina d'Ampezzo (ora distrutta) operava Bernardino di Vitulino da Serravalle, artista con committenza e interessi che collegavano chiaramente il Trevigiano col Cadore; uno dei più facoltosi committenti con legami verso Serravalle infatti fu Ainardo da Vigo che fece decorare la chiesetta di Sant' Orsola a Vigo. Quest'ultimo sacello è importante per collegare i nuovi influssi emiliani che spiccano nella fattura di questi affreschi che contemporaneamente aggiornano di nuovi toni il retroscena feltrino (le innovazioni sono principalmente dalla capacità di gestire l'accentuazione del carattere narrativo d'insieme e nell'espressività delle figure).

Nel bellunese che invece vedeva il panorama artistico artigianale sotto la dominazione viscontea, negli anni che vanno dalla fine del Trecento agli inizi del Quattrocento, le fonti documentarie ritrovate hanno permesso la conoscenza, di alcuni pittori operanti nella zona. Una delle prime personalità riconosciute è Simon da Cusigne. Di lui si hanno poche notizie certe, tuttavia si ritiene che operò dal 1394, data del polittico firmato e datato (*Vergine della*

Misericordia, ora in Accademia), fino al 1416⁷¹. Allievo forse di Vitulino da Serravalle, si ritrovano in lui alcuni tratti del maestro nelle vesti e nelle ombre. Fu autore di molte opere tra cui polittici (per es. *San Martino* nel battistero della Cattedrale di Belluno, *Vergine della Misericordia e storie della vita di San Bartolomeo*), di un dipinto nella chiesa di Sala e dell'ancona di legno intagliata e dorata nella stessa chiesetta, uno storico parla anche di alcuni frammenti d'affresco oggi scomparsi.

Gli storici individuano in lui elementi decorativi di derivazione veneto-lagunare, (è possibile infatti che abbia almeno conosciuto o soggiornato per un breve periodo a Venezia) e contemporaneamente influssi bolognesi-romagnoli soprattutto nel disegno e nell'iconografia, si pensa di Tomaso da Modena. Molti sono in lui i tentativi di scorcio prospettico soprattutto nella resa degli sfondi dove intravediamo città turrite, nei capelli e nelle barbe percepiamo la sua capacità miniaturista, nelle Madonne la resa in chiave naturalistico-gotica (come gli esempi di pergamena nella Biblioteca Lolliniana di Belluno).

Un'altra personalità importante che seppe grazie ai suoi contatti padovani e veneziani, portare innovazione artistica, fu Matteo Cesa⁷² che operò nel territorio fino all'ultimo decennio del Quattrocento. Il Cesa fu l'espressione più completa di tutti gli influssi nel territorio Bellunese dimostrando da una parte delle linee di arcaicismo ancora goticheggiante di gusto popolare, ma anche influssi d'Oltr'alpe attraverso i grovigli dei panneggi e le tinte cupe. Dai documenti si attesta che la sua prima opera è datata 1446 di una Sacra Famiglia, dello stesso anno è anche un altare nella chiesa di Santo Stefano ed una tempera su tavola oggi al Museo di Belluno. Innumerevoli sono state le tavole, gli altari attribuitigli, pochi i lacerti di affresco. Importante è il ruolo da lui ricoperto nella comunità, egli infatti, come Simone e come altri suoi successori, è individuato come il pittore-artigiano per eccellenza: nelle sue opere cura qualsiasi parte, sia quella decorativa che quella dell'intaglio e della preparazione del materiale da supporto, le cornici intarsiate e dorate. Molti esempi si hanno sui documenti nei Libri dei Massari dove sono riportati i pagamenti e l'opera di riferimento (per es. *Madonna con Bambino in trono tra l'Arcangelo Michele e un Santo Vescovo*).

Il dato particolarmente importante di questo autore risiede nel fatto che, molto probabilmente, fu il maestro di Antonio il Rosso, il quale insieme ai figli Giovanni e Marco fu protagonista delle decorazioni interne di buona parte dei sacelli sparsi tra il bellunese ed il cadorino.

⁷¹ G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Belluno, copyr. 1975, pp.21-33.

⁷² G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Belluno, copyr. 1975, pp.34-44.

Antonio Rosso visse nel Cadore (Tai di Cadore) tra il 1445 ed il 1510. Operò soprattutto tra il 1480 ed il 1494 nel Cadore e poi a Belluno, in seguito si spostò nella Contea di Zumelle.

Il Cadore era una zona molto ricca di produzione, ma principalmente artigianale, infatti nessuna scuola artistica riuscì ad imporsi in quell'ambiente e Antonio fu costretto a spostarsi verso Belluno e la Carnia, dove assorbì, riproponendoli secondo i propri registri, gli insegnamenti di Matteo Cesa, Andrea Bellunello e di Simon da Cusigne.

Madonna in trono tra i simboli degli Evangelisti, che compone la tempera Zamberlani, è la prima opera documentata del Rosso da datare attorno al 1480. Come prima opera è individuabile nei suoi arcaicismi dell'insieme e nella rigidità della figura, tuttavia c'è un tentativo di scorcio nella resa della volta e nell'ombreggiatura delle mani e dei panneggi.

Molte sono le opere del Rosso, soprattutto piccole tempere molto spesso datate e ancora ben conservate⁷³, tuttavia particolarmente significative sono, le pareti affrescate nella chiesa di Dont di Zoldo firmati e datati 1483, quella di Corte dove dipinge la *Madonna con Bambino e storie di San Valentino* e San Silvestro a Costa, dove con l'aiuto del figlio, decora il *Redentore Benedicente* nell'abside e gli *Apostoli* sotto. Gli storici non sono certi, tuttavia sono portati a credere che Antonio possa essere l'autore anche delle scene di San Valentino nella chiesetta di Colderù, se non personalmente il Rosso, quantomeno la sua scuola ovvero i suoi figli.

Giovanni da Mel probabilmente il maggiore di Antonio il Rosso, chiude il periodo della pittura bellunese prima del Vecellio. Nacque attorno al 1480 ed operò fino almeno al 1549. I suoi spostamenti furono soprattutto per accompagnare il padre nei viaggi, perciò tutto ciò che percepì artisticamente fu esclusivamente per la crescita stilistica della bottega paterna che egli mantenne con schemi rigorosi. Una delle sue caratteristiche principali sta infatti nella lettura degli schemi paterni personalizzando di poco lo stile. Nella descrizione del suo linguaggio, infatti, gli storici sono concordi nell'aggettivo «arcaico», più vicino quasi a Matteo Cesa che ai nuovi moduli prospettici veneziani noti nel territorio.

Come aiuto nella bottega paterna lo troviamo nella chiesa di San Silvestro a Costa di Vittorio Veneto dove decora i Santi Aligi e Gottardo attorno al 1502

Titolare della bottega dopo la morte del padre e celebre nel 1511, già presumibilmente trentenne, gli viene affidato l'incarico di decorare la Loggia di Mel; edificio importante per la giustizia dell'epoca. Nel 1530 i documenti lo indicano residente a Belluno e attivo nelle zone

⁷³ G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Belluno, copyr. 1975, pp.44-51.

di Lentiai. Nelle sue opere si notano influssi di Alvise Vivarini e Giovanni Bellini, forse acquisiti nel viaggio a Venezia con Antonio Rosso, ma nessun influsso tolmezzino di gusto più lineare anche se più vicini nell'ambiente. Giovanni, infatti, preferisce i contorni più ammorbiditi dal chiaroscuro, proponendo sempre la geometria ovale del volto scandito da folti archi sopraccigliari e dalla canna nasale centrale. Cari sono nei caratteri fisionomici le barbe ed i menti aguzzi, predilige il colore locale con verdi, rossi e i contorni nelle figure. Nella maturità si percepisce l'influenza di Francesco Vecellio e di Jacopo da Montagnana, tuttavia rimane fedele al suo arcaicismo, si pensa soprattutto per motivi di committenza e mercati più conservatrici.

Sono firmate e datate molte delle decorazioni ad affresco della chiesetta di Bardies nella *Madonna con Bambino tra Sant'Antonio Abate e Sant'Andrea*, le storie di *San Valentino* nella chiesa di Corte, le *storie della vita di San Lorenzo* nell'omonima chiesetta a Selva di Cadore, *Madonna con Bambino* nella chiesa arcipretale di Trichiana, la chiesa di Fol, quella di Campo San Pietro, San Donato, Ronchena, Villapiana, tutti sacelli nella zona di Mel. Altrettante sono quelle nel territorio di Lentiai come Santa Giustina, San Mamante, San Liberale ecc.

Nei sacelli Giovanni propone indiscutibilmente due o tre episodi dei santi e nel caso della singola rappresentazione, non rinuncia a scrivere delle frasi commemorative per la committenza o legate al culto religioso o i nomi sopra la testa degli Apostoli; costruisce la scena attorno ad un rigido calcolo architettonico che diventa protagonista quasi della narrazione.

E' molto operoso anche con le tempere su tavola di cui abbiamo gli esempi più arcaicizzanti conservati e a lui attribuiti anche se spesso non datati e firmati⁷⁴.

Suo fratello Marco, cresce artisticamente nella sua bottega (lavora con lui a Colderù nelle storie di San Giacomo) e da lui apprende la tecnica paterna arricchita anche se di poche innovazioni. Marco resta con Giovanni fino al 1531; quando il panorama bellunese e cadorino offriva sviluppi artistici ben più ampi (pittori veneziani e Giorgione) egli decise in qualche modo di farli propri divenendo per l'epoca e per la sua zona un pittore d'avanguardia proponendo pennellate sfumate tra luce e ombra. Del padre e del fratello mantiene l'ambiente prospettico ed i paesaggi animati da città turrite e piante.

Nel 1540 si impegna nella decorazione di Villapiana (di cui l'*Ultima Cena* staccata e riproposta in tre pannelli ora ubicata nell'Asilo di Lentiai), uno delle chiese meglio conservate dopo la grande campagna di restauro dei sacelli circostanti; nel 1566 o 1568 (non è leggibile) è occupato nella decorazione di San Bartolomeo di Fumac a San Gregorio nelle

Alpi. Di quest'ultima, in dimensioni molto più grandi, ripropone lo stesso impianto compositivo del soggetto dell'*Ultima Cena*, nella chiesa di Villapaiera.

Negli affreschi dei Fumach, anche se le ridipinture sono molte, è riconoscibile lo stile di Marco nel taglio grossolano e popolare delle figure e l'uso in contemporanea di iconografie e particolari arcaici. Rispetto agli affreschi di Villapiana, questi ultimi sono di qualità pittorica quasi assente⁷⁵. Quest'*Ultima Cena*, ripropone uno schema compositivo di una tavola rettangolare con da un lato gli Apostoli, Cristo e San Giovanni riverso su di lui su un fianco, e dall'altro lato Giuda sullo sgabello. Questa tipologia fa parte della serie di incisioni della Grande Passione di A. Durer del 1510, viste probabilmente da Marco in alcune copie alla Scuola dei Battuti di Conegliano.

Di bottega dei da Mel è il fregio decorativo che corre lungo la struttura interna datato 1521, forse una Madonna con Bambino (la storica Dalla Vestra la ritiene di autore sconosciuto) datata 1538 (non ben leggibile) nella chiesa dei Santissimi Vito e Modesto di Tallandino, Lentiai.

La parete è pesantemente coperta da scialbo e non è ben riconoscibile lo stile di autori diversi in epoche vicine, tuttavia è ben ravvisabile che l'*Ultima Cena* dipinta nello stesso sacello a fianco della Madonna, è di epoca certamente precedente. Dalla Vestra⁷⁶ ritiene questo dipinto di mano «rozza e inesperta», e lo colloca attorno alla metà del XV secolo⁷⁷.

Tutte le chiesette affrescate qui trattate e soggetto della nostra ricerca, per quanto riguarda il punto di vista decorativo (e spesso anche per tipologia architettonica) hanno una tipologia comune: sono dipinte con storie dei santi omonimi del sacello, spesso con una Madonna e Bambino in trono e un' *Ultima Cena* quest'ultima molto spesso è di epoca precedente rispetto al resto dei cicli pittorici. Nei sacelli da noi citati e non attribuiti, la fattura delle diverse «cene» è collocabile attorno al XV secolo e decorata nella parete nord più ampia perché priva di aperture.

Questi soggetti dipinti erano scelte pittoriche che all'epoca assolvevano al bisogno di protezione chiesto dalla comunità rurale cristiana rispetto alle immagini sacre. Furono eseguiti da diversi autori con gusto e impeccabilità ricchi di elementi iconografici simbolici,

⁷⁴ D. DE PAOLI, *Giovanni e Marco da Mel*, diss., Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. R. Pallucchini, a. a. 1973-74.

⁷⁵ D. DE PAOLI, *Giovanni e Marco da Mel*, diss., Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. R. Pallucchini, a. a. 1973-74, p.272.

⁷⁶ G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, copyr. 1975, p.81.

⁷⁷ G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, copyr. 1975, p.261.

nonostante fossero operanti nelle zone geografiche di «nicchia» rispetto ai grandi centri artistici.

Gli autori locali dipingevano con coscienza e maestria artigianale, altri invece erano artigiani erranti, i cosiddetti *pinctores vagabundi*. Sfortunatamente per loro non esistono ancora studi approfonditi con attribuzioni e influssi artistici che hanno caratterizzato queste zone prima del XVI secolo, un po' per la mancanza di documenti ed un po' per la scarsità di testimonianze reali sopravvissute.



Foto 1. Particolare della facciata della Chiesa di SS. Vito E Modesto.



Foto 2. Particolare dell'offertorio della Chiesa di SS. Vito E Modesto.



Foto 3. Interno della Chiesa di SS. Vito E Modesto, con parte dei saggi di scoprimento e particolare del tetto.

Foto 5. Madonna col Bambino.



Foto 4. Particolare del fregio.



Foto 5. *Madonna col Bambino.*



Foto 6. Ultima Cena.



Foto 7. Ultima Cena.

Foto 9. Particolare di un'aula degli apostoli ancora coperto dallo scialbo.

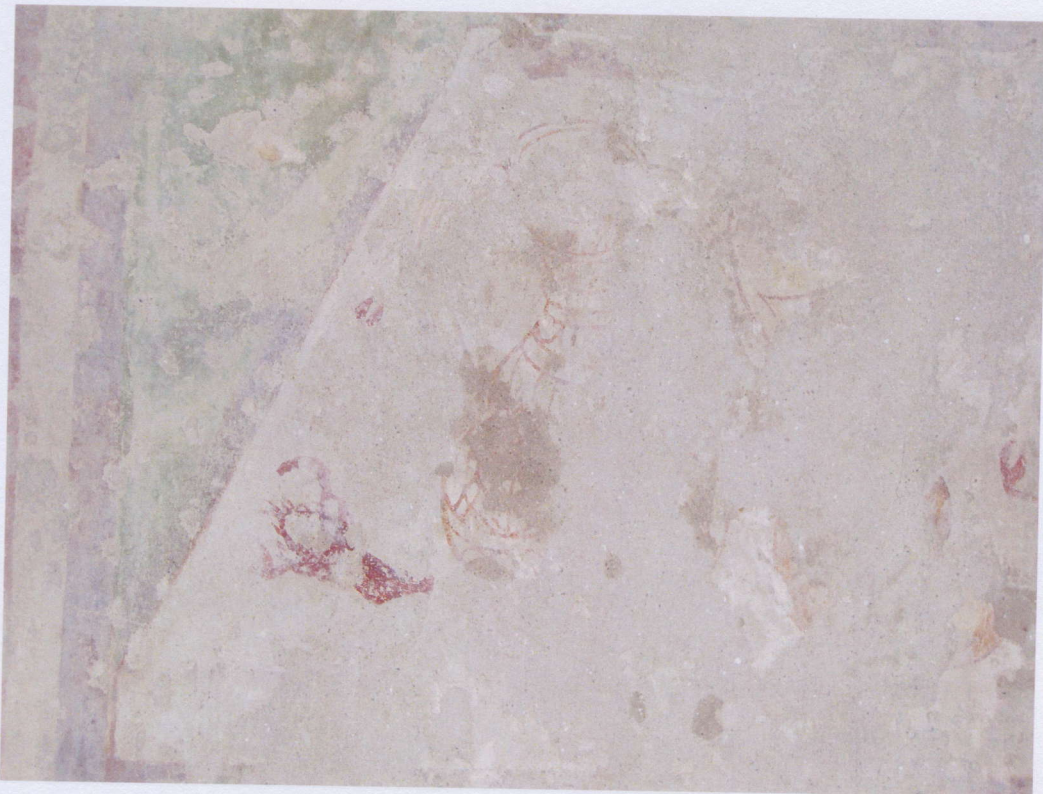


Foto 10. Particolare del gambero di fiume. Foto 8. Particolare del gambero di fiume. Foto 10. Particolare del gambero di fiume. Foto 8. Particolare del gambero di fiume.



Foto 9. Particolare di un volto degli apostoli ancora coperto dallo scialbo.



Foto 10. Particolare di un volto degli apostoli ancora coperto dallo scialbo.

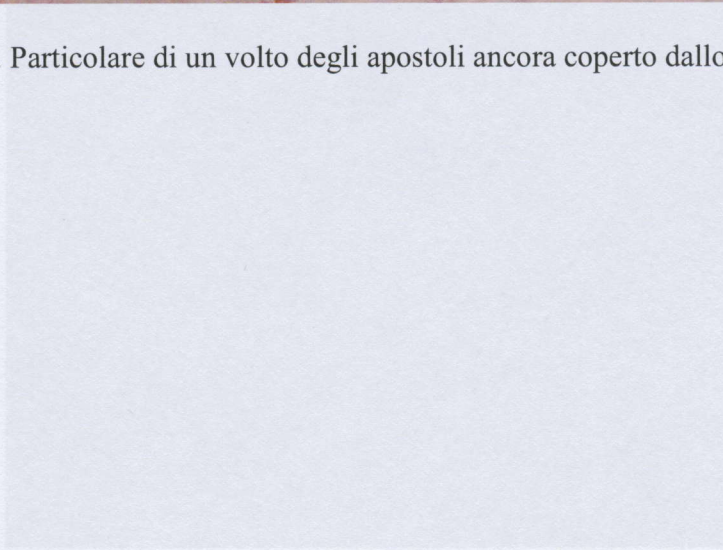


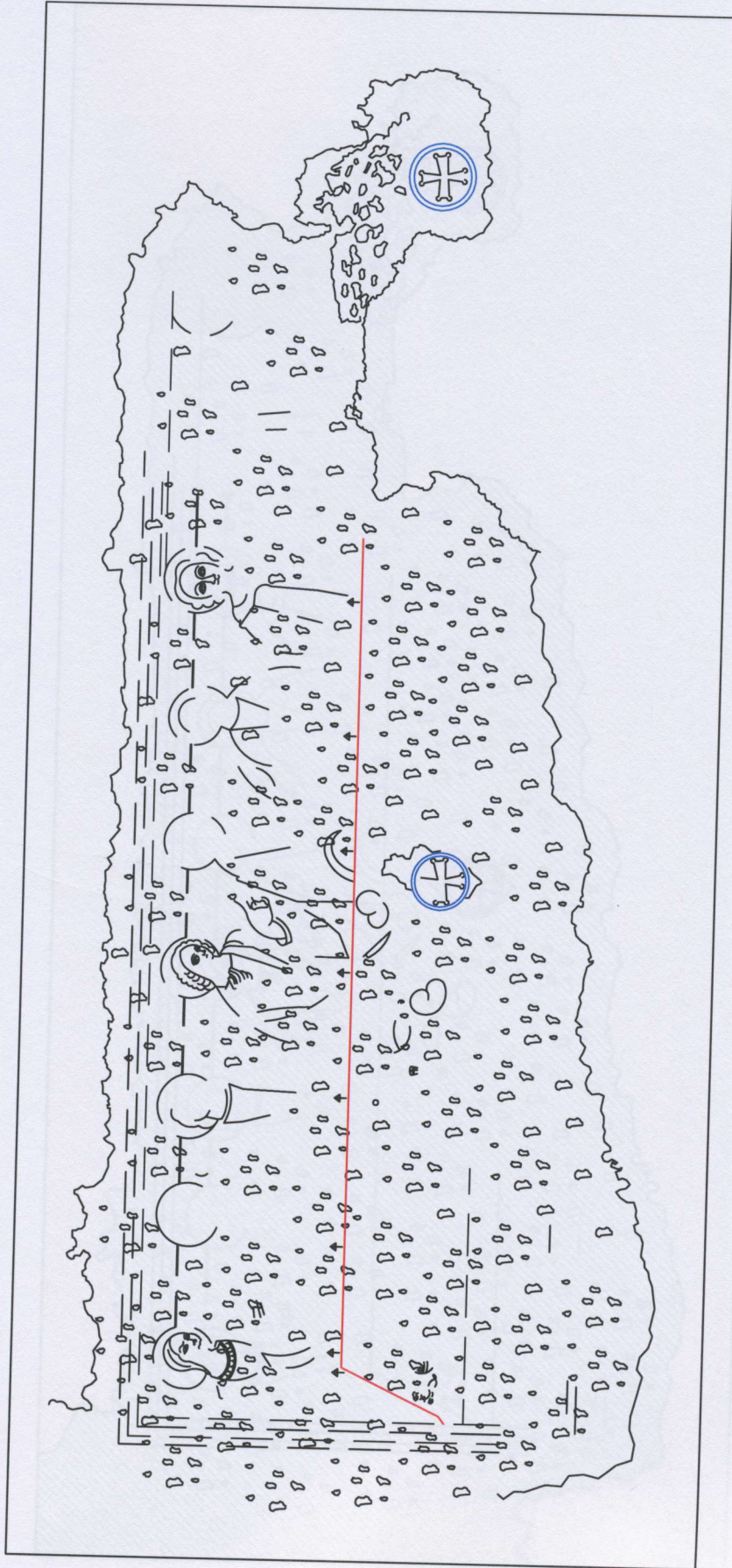
Foto 11. Particolare delle lacune che mostrano dei distacchi importanti ed estesi.



Foto 11. Particolare delle lacune che mostrano dei distacchi importanti ed estesi.




Foto12. Particolare della croce di consacrazione dello strato più antico.

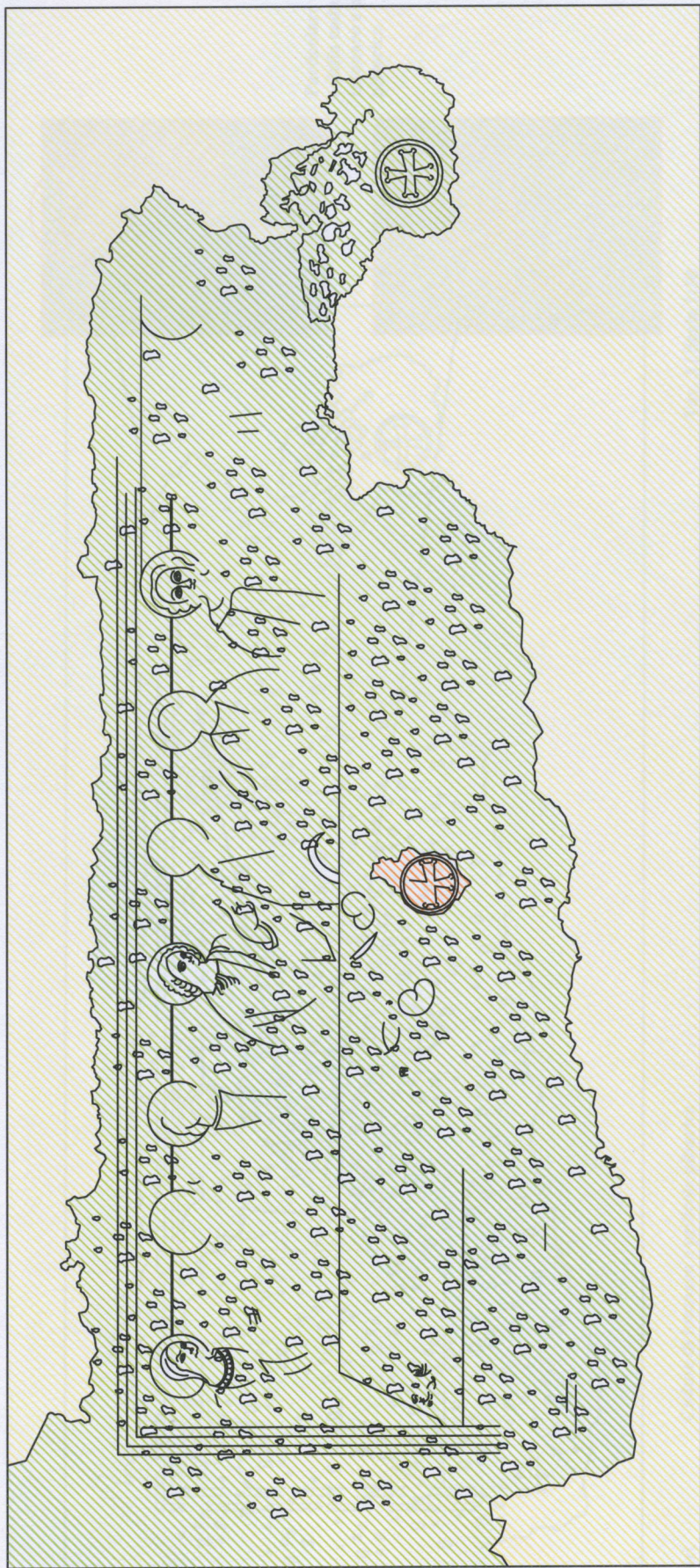


 Pichettatura

 Incisioni

 Giornate

Tav. 1 / Scala 1:25



Primo strato di intonaco

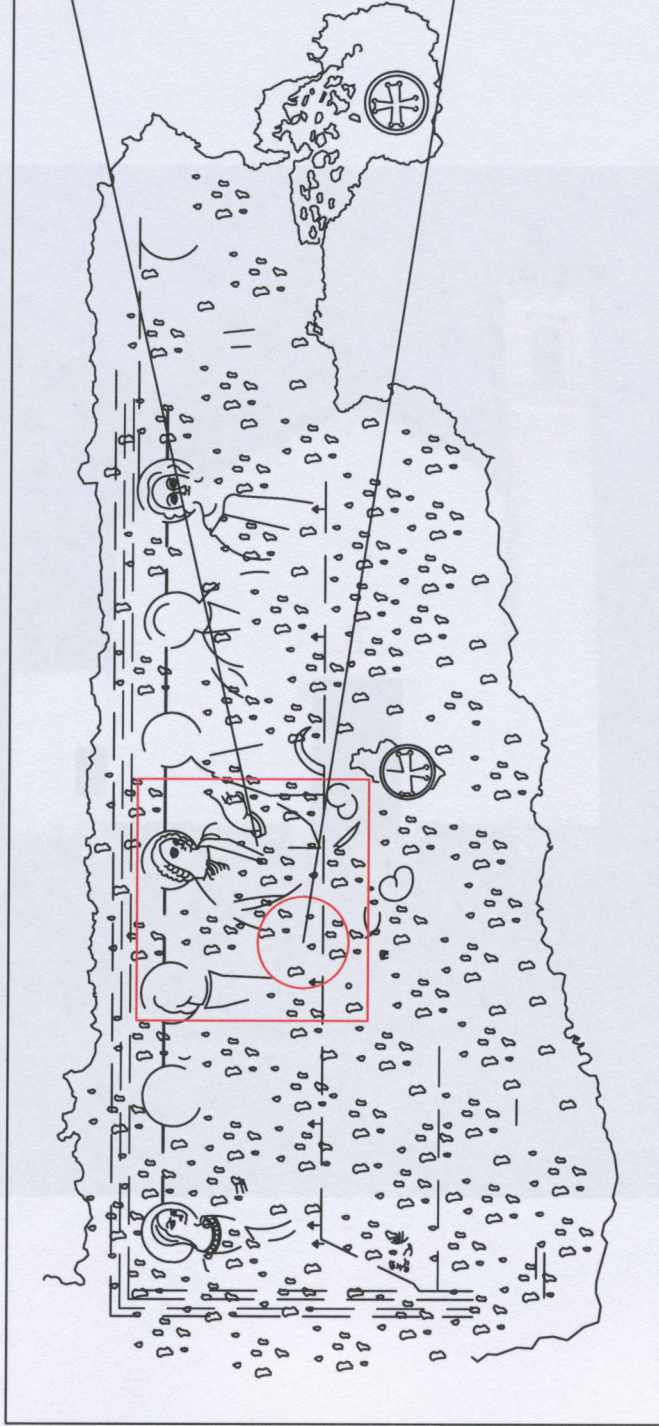
Secondo strato di intonaco

Terzo strato di intonaco

Tav. 2 / Scala 1:25

*La Chiesa di San Bartolomeo
in P... di ...*

Particolare dei fori
e della caduta di
intonaco e pellicola
pittorica



Fori
Cadute di intonaco e pellicola pittorica

Tav. 3 / Scala 1:30

La Chiesa di San Bartolomeo

in Fumàch di

San Gregorio nelle Alpi



¹G.S. MANSIRA,

²*Diario e carteggio*

Si vedano anche

³Atti Bellone, 1985 a. 53 e nota 115 p. 108. Seminario Gregoriano

⁴E. VIEL, *Quadrigeria*, Torino 1974, op. cit., p. 168.

⁵M. GAGGIA, *Notizie genealogiche delle famiglie nobili di Felire*, n. 5, p. 62, A.S. B.P.C. Felire, 1929.

⁶*Mano della Pietra - Vescovo Antea*, A. Curia Vescovile di BL, Cart. 1973 II M.P. 1708, busta n. 14.

CENNI STORICI

La chiesetta di San Bartolomeo⁷⁸ è collocata a Fumàch, un piccolo paese situato al di sotto del capoluogo, San Gregorio nelle Alpi, tra una zona boschiva ed una collinare.

La chiesa sorge attorno all'incrocio di due vie di antico tracciato : una che mette in comunicazione Muiach con Comaroi, l'altra salendo da Santa Giustina prosegue per Barp, Sartoi sino a San Gregorio.

Il primo documento datato 1547 testimonia, una visita pastorale compiuta dal Vescovo Giulio Contarini⁷⁹. In tale documento si attesta che: "la chiesa risulta essere sconsecrata" e viene ricordato anche Mario Argenta, quale parroco di San Gregorio, ma per quanto riguarda l'esistenza di tale edificio, Don Evaristo Viel sostiene che essa è databile attorno al 1400, poiché "ne fu testimonianza una scritta, che accenna ad un certo Argenta"⁸⁰, al quale lui fa riferimento e che probabilmente era lo stesso Juan Agostin d'Argenta che nel 1508 fu pievano di san Gregorio.

All'interno della chiesetta, in controfacciata, sopra la porta dell'ingresso, vi è un'iscrizione tuttora visibile, che riporta il nome di una delle famiglie più importanti in quella epoca, gli "Argenta".

Secondo il Gaggia⁸¹, già nel 1416 si trova un suo membro nel territorio di Feltre, tale Pietro Argenta fra i consiglieri deputati a regolare gli statuti della città, con un ruolo di evidente importanza, il che conferma una stretta relazione tra questa famiglia e l'edificio sacro.

Questo legame si evince anche dalla visita pastorale del Rota⁸² nel 1726 dove si attesta che Antonio Argenta versa annualmente una somma di denaro, forse per l'affitto di un fondo, che serviva a mantenerla e a illuminarla.

Lo stesso Vescovo fece anche un elenco degli oggetti che si trovavano nella chiesa: una croce di legno, tre tabelle da altare, due candelieri in ottone con proprio "scagnello", due in legno, un inginocchiatoio, una tavoletta di preparazione, due cuscini, sei tovaglie, una

⁷⁸G.S.MANERA, *San Gregorio nelle Alpi*, Tipografia Piave, Belluno, 2001

⁷⁹*Diario e ordini di visita del Contarini*, Visita alla Diocesi, A. Curia Vescovile di Bl, Cart.1°/17, 1547.

Si vedano anche: A. ALPAGO NOVELLO, op.cit., 2000 e E. DEL FAVERO, *Chiese minori di San Gregorio nelle Alpi*, Belluno, 1985 p.53 e nota 115 p.108, Seminario Gregoriano.

⁸⁰E.VIEL, *Quadriologia*, Torino 1974, op. cit., p.168.

⁸¹M.GAGGIA, *Notizie genealogiche delle famiglie nobili di Feltre*, N.5, p.62, A.S.B.F.C, Feltre, 1929.

⁸²*Stato della Pieve -Vescovo Rota*, A. Curia Vescovile di Bl,, Cart. 19°/3 II V.P.,1708, busta n. 14.

cassetta per le offerte, tre inginocchiatoi di particolari (di proprietà di qualcuno), una lampada e una campana.

Nel 1611 la visita pastorale del Lollino⁸³ ci conferma che:

la chiesa ha un solo altare , non consacrato , privo di tela cerata, sopra il quale c'è una pala lignea dorata , con pittura su tela della Madonna tra i beati Bartolomeo e Valentino; ancora i paramenti sacri, la tabella delle *Secrete*⁸⁴, una croce lignea, e due candelabri in legno. Il pavimento risulta essere in cattive condizioni e consiglia che esso venga riparato al più presto. Le pareti e il soffitto sono ornati di pitture abbastanza decenti, la porta è priva di serratura, ha un campanile con campana.

Descrive inoltre l'esterno della chiesetta dicendo: "i muri di cinta del cimitero devono essere alzati per impedire l'ingresso degli animali".

Per quanto riguarda il decoro interno la visita pastorale del Dolfin nel 1627⁸⁵, indica che:

l'unico altare non consacrato, a nord, è ornato da un'elegante pittura raffigurante la Beata Vergine tra i santi Bartolomeo e Valentino. La volta dell'abside e le pareti sono dipinte. Il soffitto e il pavimento sono di legno , sopra la porta a sud si innalza il campanile. Pur essendoci le croci alle pareti, i Regolieri sostengono che la chiesa non sia mai stata consacrata, anche se sono passati più di sessant'anni dalla sua costruzione e si dichiara anche che il reddito non è sufficiente ad illuminarla. Dai livelli si guadagnano libbre 243.

Le informazioni che ci pervengono da tale visita, ci portano così ad ipotizzare che la chiesetta di San Bartolomeo sia stata edificata nel 1547 circa, che esistesse anche nel comune di San Gregorio nelle Alpi della Regola e la presenza dei Regolieri, membri appartenenti alle famiglie residenti nel territorio. Essi si radunavano in assemblea presso la chiesa di San Gregorio e qui prendevano le decisioni poi trascritte sullo Statuto.

Nel 1637 la visita pastorale del Malloni⁸⁶ cita che «l'altare è posto sulla parete est, il pavimento ora sostituito è di pietra, il soffitto è ancora in legno e ci sono due finestre una a est e una a nord. Le entrate certe ammontano a libbre 24», mentre nell'anno 1661 il Berlendis⁸⁷ sostiene che: «all'altare si sale attraverso due gradini , la porta si trova situata a sud».

⁸³ *Visita pastorale del Vescovo Lollino, 1611*, A. Curia Vescovile di BI, Cart. 4°/11 V.P

⁸⁴ *Secreta*, sott. *oratio* lat. "preghiera segreta", è l'orazione con la quale il sacerdote poneva termine all'offertorio nella Messa di rito romano; altrove è detta anche *oratio super oblato*, "orazione sopra l'offerta".

⁸⁵ *Visita pastorale del Vescovo Dolfin, 1611*, A. Curia Vescovile di BI, Cart. 5°/9 V.P.

⁸⁶ *Visita pastorale del Vescovo Malloni, 1611*, A. Curia Vescovile di BI, Cart. 6°/4 II V.P

⁸⁷ *Visita pastorale del Vescovo Berlendis, 1611A*. Curia Vescovile di BI, Cart. 7°/14 V.P.

Nella prima visita del Vescovo Giovan Francesco Bembo del 1701, viene nuovamente confermata la presenza di un solo altare posto sul lato nord, di fronte alla porta d'ingresso, a fianco del quale è collocata la torre con la campana. Si fa riferimento alla presenza degli affreschi che tuttora decorano le pareti interne della chiesa e che illustrano episodi del Nuovo Testamento⁸⁸.

Nel 1708, in occasione della visita pastorale del Bembo⁸⁹, la famiglia Villabruna viene citata nel diario di visita riguardante l'attigua chiesetta di San Bartolomeo e qui si scrive che essa era proprietaria solo di un banco e di paramenti personali e aveva degli obblighi precisi verso la chiesa stessa.

La proprietà di tale chiesa fu molto contesa, i cittadini abitanti nel paesino di Fumàch infatti hanno sempre sostenuto che essa appartenesse ai residenti mentre secondo altri era di proprietà dei conti Villabruna.

Nelle vecchie mappe catastali⁹⁰ in realtà la chiesa è considerata una zona non catastabile, quindi di bene comune e nella descrizione delle particelle non numerate è riconosciuta oratorio di San Bartolomeo, quindi non di uso esclusivo dei conti.

Sta di fatto che tale disputa non è ancora del tutto stata chiarita, ma il 26 aprile del 2006 la chiesa di San Bartolomeo è stata donata da Francesco e Jole Villabruna alla diocesi di Belluno e Feltre.

La chiesa di San Bartolomeo viene ricordato ancora nell'elenco delle dodici chiesette frazionali della parrocchia di San Gregorio, sotto il titolo di "*Santa chiesa di San Bartolomeo Apostolo di Fumago*"⁹¹, e successivamente, nel 1892, nell'inventario dei Beni mobili della parrocchia, vengono elencati gli oggetti presenti tra cui tre tovaglie, due candelabri in ottone, una croce e un crocifisso entrambi in legno, una lampada in ottone e una campana⁹².

⁸⁸ *Diario e stato della Pieve-Vescovo Bembo*, A. Curia Vescovile di Bl, 1701, busta n.12.

⁸⁹ Op. cit., E.DEL FAVERO, *Seminario Gregoriano*, Belluno, 1985, p.55.

⁹⁰ Catasto Austro-Italiano, Partitari, A. S. Bl. 1° serie 1146, parte di Fumàch, particella 924.

⁹¹ *Visita 31, Stato della Pieve - Vescovo Bolognesi*, 1878, A. Curia Vescovile di Bl.

⁹² *Inventario dei Beni Mobili della Parrocchia*, 1892, Archivio Parrocchiale di Fumach.

Gli Atti del 1924 conservati presso l'Archivio della Curia Vescovile di Belluno precisano che il Vescovo Giosuè Cattarossi diede l'autorizzazione per benedire una nuova campana del peso di 35 Kg, "campanella ad uso Oratorio di quella parrocchia"⁹³

Nel XX secolo la chiesa è stata più volte restaurata dapprima nel 1938, poi nel 1958 ed infine nel 1972 quando vennero in luce altri affreschi nelle pareti interne, tra cui una *Madonna con il Bambino*; questi affreschi probabilmente erano stati scialbati al tempo della peste del 1631⁹⁴.

⁹³ Atti vari sulle chiese frazionali di San Gregorio nelle Alpi, 1924, busta 94, A. Curia Vescovile di Bl.

⁹⁴ Op. cit., E. VIEL, *Quadriologia*, pp. 216,232, per quanto riguarda i restauri delle chiesette di 1977 e 1982, D.A.SOVILLA, *Echi di vita parrocchiale*, n.5 in Bollettino Parrocchiale di Fumach.

GLI AFFRESCHI E LA STRUTTURA

La chiesa di San Bartolomeo⁹⁵ è costituita da due corpi rettangolari: un sacello ad aula unica e una piccola sagrestia posta sull'angolo a nord-ovest la cui divisione è chiaramente visibile anche dall'esterno.

L'unica apertura presente nella facciata a sud è costituita dalla porta d'ingresso, con stipiti in pietra, mentre sul lato a sud-est si erge un campanile quadrato a torre con campana la cui parte inferiore resta inglobata nella facciata stessa, il "campaniletto" è costituito da quattro monofore ad arco.

Il lato est presenta una sola finestra di forma rettangolare, i serramenti sono in legno a doppia anta a vetro singolo con protezione esterna costituita da due inferriate in ferro battuto, mentre sul lato ovest è collocata una finestra e si trova la porta riquadrata da una cornice in muratura, da cui si accede alla sacrestia, di forma rettangolare e illuminata da due finestre, di cui una lunetta collocata sotto la crociera.

La zona presbiterale è sovrastata da un grande arco trionfale che rappresenta l'unico elemento architettonico che divide l'aula e il presbiterio, anch'esso dipinto, ma poco visibile perché ancora coperto da uno strato di calce che lascia intravedere solo alcune parti, dove sopravvivono alcune tracce di un'Annunciazione.

L'altare ligneo intagliato e decorato (cm 170x130) è collocato sulla parete nord del presbiterio, è addossato al muro raggiungibile tramite due scalini di pietra, costituito da un paliotto ligneo (cm 95x182), posto ridosso della mensa in pietra, caratterizzato da un intaglio policromo a rilievo: presenta due bande laterali con motivi a girali sovrapposti che racchiudono una cornice decorata con racemi fitoformi; questa cornice decorata è in parte staccata dal tavolato che costituisce il supporto dell'intera struttura, all'interno della cornice vi è inserita una pala lignea dipinta raffigurante la *Madonna col Bambino* affiancata da due testine di angeli tra San Bartolomeo con il coltello simbolo del martirio e San Valentino, di qualità piuttosto mediocre.

Tutta la struttura poggia sulla mensa in pietra ed è costituita da due colonne scanalate con capitelli di ordine composito che poggiano sui plinti.

Lungo la base del dossale c'è una decorazione illeggibile. Alla destra dell'altare si trova ancorato al muro un crocifisso ligneo, mentre alla sua sinistra c'è una piccola statuina votiva raffigurante la Vergine.

Una piccola acquasantiera in pietra, priva di decorazioni, con targhetta commemorativa con l'iscrizione: "*Francesco e Jole Villabruna donano alla diocesi di Belluno la chiesa di San Bartolomeo, 26 aprile 2006*", si trova murata, sulla parete a destra dell'entrata.

La chiesa è costituita da una semplice muratura portante. All'esterno la copertura è in coppi, internamente presenta delle capriate in legno impreziosito dalla presenza di pianelle in cotto a vista che poggiano su dei correntizi in legno. Il pavimento è ricoperto da piastrelle moderne.

Attualmente l'edificio si trova in cattivo stato di conservazione. Tale condizione è dovuta alla presenza di umidità sia d'infiltrazione dal coperto sia di risalita e condensazione. Nel primo caso la presenza di acqua è dovuta alla mancanza di manutenzione che ha portato alla carenza del manto dei coppi e alla mancanza di manutenzione, inoltre alcuni correntini in legno e pianelle in cotto risultano essere spezzati e deformati e infine sono assenti le grondaie. La struttura muraria inoltre, presenta delle fessure in corrispondenza dei punti più deboli del fabbricato dovute a probabili assestamenti strutturali: una fessura di estese dimensioni sulla parete a sud, una fessura a 45° sulla parete a est, causata probabilmente dalla presenza della torre campanaria e da un drenaggio che ha indebolito l'angolo del fabbricato, fessure in corrispondenza del collegamento fra sagrestia e corpo principale .

All'interno di questa piccola chiesa sono presenti superfici murarie affrescate a testimonianza della diffusa consuetudine di narrare storie sacre, dispiegano infatti un esteso ciclo affrescato entro spaziosi riquadri contornati da finte cornici, e da decorazioni vegetali⁹⁶.

In controfacciata sopra la porta d'ingresso è presente lo stemma (non attribuito) del committente, accanto al quale si legge il nome della famiglia Argenta, non rimane però più nessuna traccia della data 1568 che sigillava la conclusione dell'opera, scritta oggi non più visibile.

Ad affiancare lo stemma ci sono le due immagini; San Paolo, rappresentato mentre regge con la mano sinistra un libro in ricordo delle epistole che egli scrisse alle comunità che aveva fondato, mentre con la mano destra regge una spada simbolo del martirio e di San Valentino raffigurato con la palma del martirio e il Vangelo, vestito con tunica e ai suoi piedi dei bambini, i cui nomi sono leggibili a fianco dei santi, nei due lati superiori sono presenti due croci il tutto racchiuso all'interno di una cornice.

⁹⁵ Università degli studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Conservazione dei Beni Culturali, Tesi di Laurea *Storia e aspetti conservativi delle chiese rurali di San Gregorio nelle Alpi*, Autore:Laura Sernagiotto, Relatore:Giuseppina Perugini, A.A. 1995-96

⁹⁶T. CONTE., *La pittura del cinquecento in provincia di Belluno*, Ed. Charta, 1996

La misura totale della parete in cui è presente lo stemma, San Paolo e San Valentino è di m 1.75x4.10.

La parete sinistra è occupata da tre episodi della vita di San Bartolomeo (m1,75x4,52) a cui è stata dedicata la chiesa. Tali episodi sono inseriti entro una cornice in finto marmo, le singole scene sono suddivise dalla presenza di due grandi alberi.

Il racconto si ispira alla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine; nella prima scena il Santo viene rappresentato mentre sta battezzando il Re, dopo avergli predicato i sacramenti della fede, ai piedi la corona, il tutto inserito in un paesaggio collinare. Nella seconda scena il Santo si trova di fronte al tempio, qui viene narrato l'incontro del Santo col fratello del re. L'ultima scena, ambientata tra architetture, rappresenta il momento del martirio del Santo in cui viene scorticato vivo e crocifisso a testa in giù sotto agli occhi dei suoi carnefici.

A destra, oltre alla raffigurazione dell'Ultima Cena, è presente anche una *Madonna con Bambino* (m1,45x1 circa) venuta alla luce durante il restauro del 1972.

L'autore di questi affreschi molto probabilmente risulta essere Marco da Mel, il cui stile è riconoscibile nell'impaginazione delle scene, nei paesaggi sfumati all'orizzonte, nelle fisionomie rigide e un po' approssimative dei personaggi, dalle anatomie a volte incerte⁹⁷, tipico è il taglio grossolano e popolare delle figure e l'uso di particolari arcaici (es. l'aureola).

L'*Ultima Cena*, oggetto della nostra tesi, è ambientata all'interno di una stanza sobria dal pavimento piastrellato racchiuso il tutto da una cornice delimitata da elementi architettonici, sullo sfondo si intravedono dei drappi. Il dipinto presenta una mensa a forma rettangolare⁹⁸, imbandita con pani rotondi, simbolo del corpo di Cristo e quindi del suo stesso sacrificio⁹⁹, due caraffe, gamberi rossi, pesci tagliati a pezzi, simbolo del battesimo, e altre vivande tra cui, uva, pere e ciliegie. Il tavolo è coperto da una tovaglia bianca, priva di losanghe, con delle finiture a secco sul bordo raffiguranti dei festoni, in parte andati perduti a causa dei fenomeni di degrado. Al centro della tavola un piatto di portata con l'agnello pasquale.

⁹⁷ T.CONTE, *La pittura del cinquecento in provincia di Belluno*, Ed. Charta, s.l.,1996, p.60.

⁹⁸ C.COMEL, *Le chiesette rinascimentali di Lentiai*, "Veneto ieri oggi e domani", VI(1995), n.69, cit. p.8. Lo stesso Comel aggiunge che tale tipo di iconografia permette di distinguerla da quella orientale-bizantina di Pomposa in cui le Mense nelle sacre rappresentazioni dell'Ultima Cena erano di forma circolare.

⁹⁹ *Dizionario soggetti e simboli nell'arte*, James Hall, Longanesi e c., Milano, 1983

¹⁰⁰ Vangelo Secondo Giovanni, *Ignominia e Trionfo, Gesù arrestato*, cap.18 p.220, ...allora Simon Pietro, che aveva una spada, la trasse fuori e colpì il servo del sommo sacerdote e gli tagliò l'orecchio destro...

Nella rappresentazione gli Apostoli sono seduti di fianco al Cristo, rispettivamente quattro alla sua destra e quattro alla sua sinistra, sul lato più lungo della tavola, e altri due a capotavola, mentre di fronte, ritroviamo Giuda ricurvo con il sacchetto dei denari rappresentato da solo e di spalle. L'unico Apostolo isolato dal gruppo posto alla destra di Cristo, secondo l'iconografia che imposta la posizione differente a indicare la diversa coscienza del traditore. Marco allinea gli undici apostoli e li arricchisce nei movimenti con atteggiamenti stereotipati.

Uno degli Apostoli alla sinistra di Cristo tiene in mano un bicchiere di vino, mentre alla sua destra è raffigurato Simon Pietro con il coltello¹⁰⁰, simbolo con cui viene spesso rappresentato.

L'impianto dell'*Ultima Cena* nella chiesa di San Bartolomeo risulta essere molto assomigliante a quella presente nella chiesa di Sant'Andrea a Bardies di Mel e ancor più simile a quella di San Bartolomeo Apostolo di Villapiana a Lentiai, dove si nota chiaramente come riprenda lo stesso stile con cui ha raffigurato il ciclo delle storie del Santo martire per riproporlo poi nella chiesetta di Fumàch dipingendolo in modo più popolaresco e meno curato nei particolari. Rispetto a Villapiana il gruppo è meno compatto.

Uno degli elementi che caratterizzano l'*Ultima Cena* è la presenza del gambero, elemento che contraddistingue gran parte delle ultime cene della zone del bellunese e del feltrino, nel periodo tra il XV e XVI secolo, è significativa soprattutto perché il Vescovo Valerio Rota nella visita alla pieve del 1726, aveva espressamente ordinato di “*scancellare li gamberi nella cena del Signore...*”¹⁰¹

¹⁰¹ Archivio Curia Vescovile, *Visita del Rota*, 1726, busta 19, E. Del Baverio, *Chiese...*, op. cit., p. 55.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'affresco si trova nella chiesa di San Bartolomeo a Fumach di San Gregorio nelle Alpi nel bellunese e rappresenta uno dei temi religiosi più noti e diffusi nelle tipologie di chiesette sparse nelle colline di questo territorio. La pieve è collocata in posizione isolata e rialzata su di un piccolo colle ed è priva di recinzione.

Come abbiamo già descritto in precedenza, la realizzazione l'autore di tale opera è attribuita dagli storici a Marco da Mel, noto pittore-artigiano operante in questi luoghi. L'affresco è datato (sull'elemento architettonico dipinto in alto a sinistra) 1566 (o '68), anche se la scritta è piuttosto rovinata e non molto visibile. L'impianto scenografico mostra il momento dell'Ultima Cena di Cristo con gli Apostoli disposti attorno ad una mensa rettangolare, all'interno di una stanza la cui profondità prospettica è data dal pavimento a scacchi policromo e dagli elementi architettonici d'intorno.

Il dipinto, ubicato sulla parete est del sacello, è stato eseguito probabilmente in parte con la tecnica del buon fresco e finiture a secco (mezzo fresco e/o tempera). Le finiture a tempera sono relative a ridipinture effettuate nei secoli da altri autori forse per *rinfrascare* o modificare¹⁰² alcune caratteristiche o soggetti della pittura.

L'affresco è composto principalmente da due giornate, la prima identificabile dalla zona con i busti degli Apostoli compresa la figura all'estrema sinistra, mentre la seconda comprende la mensa con la figura di Giuda e il pavimento. Le incisioni con funzione decorativa dell'autore sono percepibili attorno alle croci (è visibile il foro centrale del compasso) e lungo gli elementi architettonici.

Come già accennato l'affresco è in un pessimo stato di conservazione. Tale situazione è legata alla condizione in cui verte l'intera struttura della chiesa, presenta problemi di umidità per infiltrazione di acqua piovana proveniente dal coperto per mancanza nel manto dei coppi, dei correntini, e delle canalizzazioni. Le problematiche statiche sono ben visibili già in facciata dove si notano delle fessure di notevoli dimensioni. Per quanto riguarda la parete a sud, ove è collocato il dipinto oggetto del nostro intervento, all'esterno è visibile una fessura che attraversa la struttura fino a raggiungere la superficie interna, al centro della composizione. Le finestre del sacello sono complessivamente quattro: due piccole in sagrestia, una ad ovest vicino alle Storie di San Bartolomeo e una ad est. Tutte sono munite di

¹⁰²Vedi visita pastorale del Vescovo Valerio Rota del 1726 nella quale aveva espressamente ordinato di "scancellare li gamberi nella cena del Signore...", Archivio Curia Vescovile, *Visita del Rota*, 1726, busta 19 e E. Del Favero, *Chiese...*, op. cit., p. 55.

serramenti in legno a vetro singolo e di un'inferriata esterna. Tutte queste aperture non espletano tuttavia la loro funzione di protezione dagli agenti atmosferici, indicative, infatti, sono le colature interne di acqua piovana. Alla base, a ridosso del muro esterno, è presente un piccolo canale di scolo in pendenza verso la strada. Questo condotto ha alimentato maggiormente la crescita di muschi sia esternamente, che nella zona inferiore interna, alla base dell'affresco stesso (Foto 3-4-5).

La piccola pieve viene aperta per la festività di San Bartolomeo Apostolo il 24 agosto, per la recita del Santo Rosario nei mesi di maggio e ottobre, per la via Crucis nel periodo quaresimale, nella novena di Natale e occasionalmente per la celebrazione di varie messe. Questa ampia frequentazione permette da un lato la giusta aerazione, ma favorisce tuttavia un aumento dell'inquinamento atmosferico ed un conseguente deposito superficiale.

In generale l'ambiente interno è interessato, oltre che da risalita capillare, da un fenomeno di condensa superficiale causato da forti sbalzi termoigrometrici sia stagionali che per l'escursione termica tra giorno e notte. Non ci sono evidenti manifestazioni di sali in superficie, tuttavia in alcune zone centrali della tovaglia della mensa, sono visibili dei veli bianchi legati probabilmente alla presenza di sali all'interno della muratura. Si suppone che anche le scagliature e le esfoliazioni presenti sulla pellicola pittorica, possano essere legate al fenomeno della presenza dei sali, provocandone la polverizzazione e la conseguente caduta di colore.

Tra le cause di degrado fondamentali sono la scarsa manutenzione, l'incuria e gli interventi spesso errati di restauro realizzati in passato.

A tal proposito citiamo i documentati interventi del XX secolo a cui la chiesa è stata più volte sottoposta, dapprima nel 1938, nel 1958 ed infine nel 1972¹⁰³. Durante quest'ultimo intervento vennero messi in luce altri affreschi nelle pareti interne, tra cui una *Madonna con il Bambino*. Tali dipinti probabilmente furono scialbati al tempo della peste del 1631, escludendo la porzione riguardante *l'Ultima Cena*. L'affresco infatti presenta molti schizzi regolari dello stesso materiale. Un altro intervento ben visibile è la chiusura di una fessura con una grande stuccatura eseguita contemporaneamente alla reintegrazione a velatura forse negli anni '70. E' diffusa la presenza di un velo rosso su tutto l'affresco, come se il colore fosse stato in qualche modo trascinato; si suppone che sia il risultato di un tentativo di pulitura atto a rimuovere alcune colature. Questa caratteristica è resa più evidente per la presenza di una zona priva di questa macchia diffusa rossa, una porzione nella quale la decorazione risulta

¹⁰³ Un possibile intervento o per lo meno la scoperta sotto lo scialbo di alcuni elementi dipinti, fu, secondo informazione del Soprintendente per i Beni Culturali, la ditta Velluti che un tempo risiedevano nella zona. Op. cit., E. VIEL, *Quadriologia*, pp. 216,232, per quanto riguarda i restauri delle chiesette di 1977 e 1982.

differente dal resto del perimetro. Proprio in quella zona è documentato dalla visita pastorale del Malloni del 1637, che fosse presente un altare che in qualche modo ha coperto la superficie dagli interventi successivi.

Il dipinto murale, come detto in precedenza, è stato sottoposto nei secoli a pesanti ridipinture tanto che non è possibile distinguere le parti originali dagli interventi; anche le finiture a secco sono di difficile interpretazione: non è possibile individuare se sia mezzo fresco o tempera. L'esecuzione della reintegrazione pittorica presente sulla grossa stuccatura centrale è di difficile comprensione: i ritocchi non sono di tonalità adeguata ed è stata realizzata la ricostruzione di alcuni elementi della mensa (pane). Si ipotizza che tale intervento sia stato eseguito prima del "rinfresco" sulla tavola voluto dal Vescovo Valerio Rota che nella visita alla pieve del 1726, aveva espressamente ordinato di "*scancellare li gamberi nella cena del Signore...*"¹⁰⁴

L'affresco misura 1,88 x 5,00 metri e dal piano di calpestio misura 1,34 metri.

La superficie pittorica presenta delle abrasioni localizzate soprattutto nelle zone del manto e del viso dell'Apostolo a sinistra a capotavola, in quelli successivamente a lato e nella faccia del Cristo. La causa di questo tipo di degrado nel dipinto è da attribuirsi forse ad un'errata e troppo aggressiva azione di pulitura o alla presenza di soluzioni di sali inquinanti all'interno dei materiali costitutivi le pitture murali (Foto 13-14).

Il degrado causato dai sali solubili è dovuto alla presenza dell'acqua nella quale il sale si scioglie (dissoluzione). Quando, in corrispondenza, delle variazioni igrotermiche ambientali, l'acqua evapora, il sale cristallizza generando una pressione di cristallizzazione, causa di danni materici ed estetici sull'opera. L'entità del danno è legata ai cicli di dissoluzione e cristallizzazione dei sali che generano ogni volta un'azione meccanica sulle pareti dei pori del materiale.

Nella zona in corrispondenza della crepa centrale sulla destra, si individua la presenza di botaccioli¹⁰⁵ sulla superficie che insieme al fenomeno della solfatazione, hanno causato la perdita di pellicola pittorica con conseguente messa in luce del supporto sottostante (Foto 15). Questa e le abrasioni sopradescritte, sono le uniche perdite consistenti di pellicola pittorica, di fatto le lacune sono circoscritte, localizzate e di piccole dimensioni.

¹⁰⁴ Archivio Curia Vescovile, *Visita del Rota*, 1726, busta 19, E. Del Baverio, *Chiese...*, cit., p. 55

¹⁰⁵ I botaccioli sono degli elementi biancastri individuabili in «puntini» nella stessa composizione della malta. Sono dei piccoli residui che non hanno avuto uno spegnimento adeguato nella lavorazione della calce. La loro presenza nel muro insieme agli inerti, si trova spesso come scelta di un materiale scadente. Nella carbonatazione

Alcune macchie, non ben identificabili, presenti sul lato sinistro e nella veste di uno degli Apostoli centrali, fanno supporre la presenza di un attacco di natura biologica. Risulta difficile capire se ancora in atto. Tale attacco biodeteriogeno è dovuto alle condizioni termoigrometriche, in particolare alla presenza di elevate concentrazioni di umidità e scarsa ventilazione che ne favoriscono lo sviluppo.

In modo diffuso e casuale, sono presenti su tutta la superficie, dei fori che inizialmente hanno fatto supporre che fosse stato eseguito un intervento di consolidamento in profondità; tuttavia la mancanza di materiale (tipo maltina) all'interno delle cavità ha fatto pensare che questi siano stati semplicemente sito di alcuni chiodi di ancoraggio di qualche struttura (es. quadri devozionali) (Foto 16).

Incisioni volontarie vandaliche sono evidenti sempre nell'Apostolo in fondo a sinistra nella scritta «2224» (Foto 19-21-22), e nella scritta con data in graffite su di una piastrella bianca del pavimento affrescato (Foto 20); se lo si ritenesse come atto non legittimo, vandalica è anche la ripresa del contorno di molti degli elementi decorativi della mensa e di alcuni piedi tramite graffite.

In generale la coesione e l'adesione della pellicola pittorica è buona, mentre le parti di finitura a secco presentano vistose cadute rendendo la lettura dell'immagine¹⁰⁶ discontinua.

I distacchi dell'intonaco, sono percepibili esclusivamente attorno alle crepe di media entità soprattutto nella parte centrale dell'affresco e attorno alle lacune. Vuoti, disgregazioni e decoesione degli strati d'intonaco e arriccio sono presenti solo nelle zone lacunose.

Il supporto visibile per la mancanza di una porzione del dipinto, è costituito da uno strato di arriccio formato da un impasto di inerti di granulometria media ed uno di intonaco di modesto spessore. Lo strato di finitura visibile in alcune zone è di colorazione bianca. Si ipotizza che abbia una lavorazione energica operata con cazzuole di ridotte dimensioni¹⁰⁷.

Da una lacuna dell'intonaco esterno (in corrispondenza della crepa interna sull'affresco), è individuabile il supporto murario realizzato con sasso.

infatti, inglobati nella materia muraria, aumentano di volume provocando delle tensioni interne che sfociano in sollevamenti e cadute.

¹⁰⁶ Le finiture a secco diffuse nell'affresco soprattutto per l'applicazione di alcuni pigmenti (verdi e azzurri), sono diffuse anche come tecnica di finitura per molti dipinti murali. Nella conservazione, se la tecnica ad affresco mantiene per la carbonatazione il colore, quella a secco, dove i colori sono applicati con il latte di calce, sono soggetti ad un maggior degrado.

¹⁰⁷ V.TIOZZO, *I mutamenti dell'intonaco: analisi dei materiali e delle tecniche*, in *Scienza e beni culturali*, Università di Padova, Venezia *L'intonaco, storia, cultura e tecnologia*, Atti del convegno studi Bressanone, Libreria Progetto Ed. PD, giugno 1985, pag. 260

PROPOSTA DI INTERVENTO

Un corretto intervento di restauro prevede:

- Una documentazione fotografica dello stato di conservazione prima del restauro, le diverse fasi durante i lavori e la situazione dopo l'intervento. La documentazione sopraccitata risulta essere completa se affiancata da una documentazione grafica dell'oggetto di intervento su cui viene riportata una dettagliata mappatura delle fenomenologie di degrado, degli interventi precedenti (se individuabili) e delle fasi di intervento.

- Un piano di indagini che permetta di ottenere un quadro indicativo della situazione attuale e l'individuazione dei materiali costitutivi e dei prodotti di degrado.

Una prima linea di indagini sarà indirizzata all'individuazione dei rifacimenti passati e delle tecniche esecutive mediante l'esame delle fotografie a fluorescenza UV tramite lampada Wood¹⁰⁸ (lampada a vapori di mercurio che emette radiazioni ultraviolette). Altrettanto utile sarà lo studio di campioni prelevati in campiture di colore diverso e di intonaco, che permetteranno attraverso un'analisi rispettivamente di sezioni lucide e di sezioni sottili¹⁰⁹ di individuare la natura mineralogica dei vari pigmenti e la composizione dell'intonaco della pittura murale. Sugli stessi campioni (sezioni lucide) è possibile effettuare delle analisi spettrofotometriche I.R.¹¹⁰ (F.R.-I.R.) al fine di ottenere informazioni sul tipo di legante utilizzato e di conseguenza identificare la tecnica esecutiva. La conoscenza di quest'ultima permetterà di scegliere i prodotti più idonei per le operazioni di restauro.

¹⁰⁸ I raggi ultravioletti sono radiazioni elettromagnetiche che hanno una lunghezza d'onda compresa tra i 100 e di 400 μ ; l'oggetto colpito da questi raggi in base alla sua natura, può rifletterli o assorbirli. Tale analisi ci permette di evidenziare scritte offuscate, ritocchi e ridipinture che appaiono come macchie più scure e più opache rispetto alla policromia originale. I raggi UV possono anche eccitare i materiali colpiti provocando il fenomeno detto "fluorescenza ultravioletta", percepibile dall'occhio umano e registrabile fotograficamente.

¹⁰⁹ Tale indagine permette di conoscere i vari elementi compositivi della pittura murale, il legante ed il pigmento usato, la tecnica esecutiva ed i materiali di alterazione.

Esistono due tipi di stratigrafie, il *cross-section* che è costituito da una sola superficie piana, e le *sezioni sottili* costituite da due superfici piane e parallele. Il campione prelevato viene inglobato all'interno di una resina trasparente di tipo epossidico, acrilico o poliestere che viene fatta indurire con opportuni catalizzatori. Il blocchetto di resina sezionato, viene levigato con carta abrasiva sottile e montata su due vetrini per sottoporla alle diverse indagini che possono essere sia al microscopio, raggi UV, raggi IR, analisi chimiche ed istochimiche.

¹¹⁰ Le analisi spettrofotometriche di assorbimento, che si possono attuare con radiazioni U.V. o I.R., si basano sul fatto che, quando un fascio di radiazioni elettromagnetiche attraversa una sostanza, nel fascio trasmesso, alcune radiazioni con determinate lunghezze d'onda, diminuiscono d'intensità. Lo spettro registrato graficamente prende il nome di "spettro di assorbimento", ed è caratteristico di ciascuna sostanza organica o inorganica.

Una volta eseguite le necessarie indagini scientifiche si procede con la realizzazione dei tasselli di pulitura¹¹¹ che definiranno il livello la metodologia da adottare e il prodotto ottimale.

Nel nostro caso, in mancanza di analisi scientifiche che ci attestino le tecniche esecutive, le indagini visive da noi effettuate ci hanno portato a formulare due tipi di ipotesi: esecuzione con tecnica mista di parti ad affresco¹¹² e finiture e/o ridipinture a mezzo fresco¹¹³ con legante a latte di calce, oppure l'esecuzione di affresco con finiture e/o ridipinture a tempera¹¹⁴ con legante proteico.

In entrambi i casi la nostra principale preoccupazione sarà quella di individuare il livello di pulitura adeguato nel rispetto dell'unità originale dell'immagine. Se le ridipinture effettuate negli anni sono l'unica testimonianza perché buona parte delle zone autentiche sono andate perse, sarà nostra cura mantenere l'equilibrio d'insieme, eliminando solo i depositi superficiali e i prodotti di alterazione tramite una pulitura differenziata.

Nella prima ipotesi procederemo con l'applicazione sulla pellicola pittorica di carta giapponese¹¹⁵ bagnata con acqua demineralizzata applicata a pennello, per tentare di rimuovere i veli rossi, forse residui di un'incauta pulitura, i residui della pittura a calce e lo sporco superficiale.

Nell'ipotesi in cui tale trattamento nelle parti a mezzo fresco risultasse pericolosa per la coesione della pellicola pittorica, si potrebbe procedere con una pulitura differenziata tramite l'azione meccanica di una spugna tipo Wishab¹¹⁶.

Nel caso in cui vi fosse la presenza di sostanze grasse (quali nero fumo), la semplice pulitura con acqua non sarà sufficiente, procederemo quindi con un'applicazione di impacchi

¹¹¹ I tasselli di pulitura consistono in piccoli saggi necessari per valutare la consistenza e l'estensione di eventuali policromie sottostanti a quella visibile.

¹¹² Il dipinto murale ha un supporto costituito da una superficie levigata che ha tipologie diverse in base alle tecniche esecutive sviluppatesi nei secoli. In generale il supporto è costituito da un muro (di diversa tipologia, sasso, mattone...ecc.), da uno strato chiamato rinzaffo, uno di arriccio e uno di finitura. Questi tre strati d'intonaco sono costituiti da materiale inerte (sabbia di fiume) ed un legante, la calce. Lo stato di finitura è la base dell'affresco e ne definisce l'aspetto cromatico; esso infatti può essere di colore bianco (calce aerea e aggregato carbonatico), o colorato (colore con aggregato o pigmenti aggiunti all'impasto). In quest'ultimo necessariamente bagnato, verranno applicati i pigmenti che tramite il processo di carbonatazione, vengono fissati sulla parete formando un reticolo cristallino inorganico inglobando il colore.

¹¹³ Rispetto alla tecnica precedente, tale metodologia prevede l'applicazione dei pigmenti applicati sull'intonaco con legante a latte di calce su intonaco già asciutto.

¹¹⁴ Questa tecnica prevede l'applicazione del pigmento tramite leganti proteici (uovo, colla animale, caseina), su intonaco secco. Rispetto al mezzo fresco e al buon fresco, questa tecnica è meno resistente alle variazioni dell'umidità nell'ambiente.

¹¹⁵ La carta giapponese è presente in commercio in diverso spessore, granulometria e formato. In questo caso sceglieremo dei fogli di medio spessore che avranno la funzione di proteggere la pellicola pittorica da eventuali cadute e di mantenere l'acqua sulla superficie. Vedi appendice.

¹¹⁶ Vedi appendice

di bicarbonato d'ammonio¹¹⁷ (in basse concentrazioni per poi eventualmente aumentare, interponendo sempre fogli di carta giapponese) in zone differenziate.

Nel caso dell'ipotesi dell'esecuzione ad affresco e finiture o ridipinture a tempera procederemo, dopo aver fatto dei test di pulitura e aver così ritenuto che tale metodo dia risultati soddisfacenti, proseguiremo con impacchi di bicarbonato d'ammonio in bassa concentrazione interponendo carta giapponese. Come già premesso, nel caso in cui invece, le zone a secco risultassero troppo sensibili a tale prodotto, utilizzeremo le spugne tipo Wishab.

I metodi di pulitura sopra descritti sono stati differenziati per tipologia di tecnica esecutiva, pertanto le successive operazioni di intervento descritte, varranno per entrambi i casi.

Lo strato spesso di tinteggiatura a calce che circonda l'affresco sarà assottigliato per permettere la leggibilità della decorazione d'intorno, costituita da una cornice a fregio, tramite l'applicazione di carta giapponese applicata a pennello con acqua demineralizzata, con la funzione di ammorbidire il supporto per facilitarne, così, la rimozione tramite bisturi. I residui di calce verranno solubilizzati utilizzando resine a scambio ionico descalcificanti.

Di seguito si propone la rimozione tramite martello e scalpello della grande stuccatura centrale, esteticamente e dal punto di vista funzionale non più rispondente. Di seguito si propone una fermatura dei bordi di tale fessura e di tutte quelle attigue tramite l'utilizzo di maltina¹¹⁸; questo procedimento va esteso anche nelle zone di distacco in profondità.

Le operazioni di stuccatura interesseranno tutte le lacune liberate dalle vecchie stuccature, sia nella zona centrale che nelle fessure, tramite riempimento con malta. Nel primo caso si andrà a riempire in profondità con una malta composta da una granulometria più grossa, mentre nelle zone in finitura meno profonde si utilizzerà un composto più fine¹¹⁹. Le stuccature saranno realizzate a livello con lo strato originale e con un impasto pigmentato da inerti (sabbia gialla, cocchiopesto, ecc.).

¹¹⁷ Vedi appendice.

¹¹⁸ La 'maltina' è composta di calce idraulica e di una carica che in questo caso è la quarzite super ventilata ovvero con peso specifico basso; nel restauro vengono usate anche molte altre cariche come il cocchio pesto che però è piuttosto pesante come peso specifico o preferibilmente la pozzolana più leggera e sottile (che indurisce senza CO₂), tutto con aggiunta di acqua demineralizzata q.b.

¹¹⁹ Nel caso di lacune profonde, si colmerà con un fondo di maltina di granulometria più grossa a base di grassello di calce e sabbia di fiume (in proporzioni 1:2); dopo l'asciugatura di quest'ultima, si bagnerà nuovamente per far aderire lo strato di finitura della stuccatura con una maltina a granulometria più fine con polvere di marmo, sabbia di fiume e grassello di calce (1:1:2).

La composizione della malta può avere delle variazioni, infatti a volte si preferisce usare il grassello al posto della calce idraulica che se avanzato può essere riutilizzato (con preventiva bagnatura per conservarlo per i giorni successivi); al contrario la maltina con calce aerea, facendo presa con aria non può essere riutilizzata.

Nelle zone del muro che si raccordano col pavimento, dove sono presenti delle ampie manifestazioni di biodeteriogeni a causa dell'umidità di risalita, sarà necessario applicare del biocida. Tale prodotto lasciato agire per alcuni giorni, andrà riapplicato prima di procedere con la rimozione meccanica della biomassa, ciò permetterà l'eliminazione del rischio di diffondere spore o microrganismi eventualmente sopravvissuti.

La reintegrazione pittorica verrà eseguita ad acquerello, in modo da avere le maggiori garanzie di reversibilità, si terrà conto della leggibilità d'insieme dell'immagine, in quanto la lacuna coinvolge una buona porzione di elementi decorativi, perciò si sceglierà la tecnica del rigatino, in cui il collegamento cromatico tra la lacuna e la zona circostante verrà eseguito con un tratteggio verticale, in armonia con i valori cromatici locali, in modo che da lontano l'intervento risulti impercettibile, ma si evidenzii chiaramente a una visione ravvicinata (le ricostruzioni si effettuano solo se vi siano dati certi e senza possibilità di interpretazione). Le abrasioni della pellicola pittorica, verranno risarcite con velature successive fino a raggiungere il tono, intervento teso a ricreare un collegamento cromatico.

Essenziale prima di qualsiasi intervento conservativo delle superfici dipinte, è il risanamento totale della struttura dell'intera chiesa, sia dal punto di vista statico che strutturale.

Necessario è il rifacimento totale della copertura, il consolidamento di tutte le murature, il risanamento delle fondazioni con costruzione di un canale di scolo adeguato per le acque piovane e di un drenaggio murario, nonché la sostituzione dei serramenti esterni.



Foto 1. Esterno della Chiesa di San Bartolomeo, ingresso principale, parete sud.



Foto 2. Esterno della Chiesa di San Bartolomeo, parete ovest, sagrestia.

Foto 4. Esterno della Chiesa di San Bartolomeo, parete nord, attacco biologico.



Foto 3. Esterno della Chiesa di San Bartolomeo, parete est, attacco biologico.



Foto 4. Esterno della Chiesa di San Bartolomeo, parete nord, attacco biologico.



Foto 6. Interno della Chiesa di San Bartolomeo.

Foto 5. Esterno della Chiesa di San Bartolomeo, parete nord.



Foto 6. Interno della Chiesa di San Bartolomeo.

Foto 7. Interno della Chiesa di San Bartolomeo; particolare della zona del campanile in cui è visibile l'acqua di percolazione.



Foto 7. Interno della Chiesa di San Bartolomeo, particolare della zona del campanile in cui è visibile l'acqua di percolazione.

Foto 9. Particolare dello stemma degli "Argenta", presente sopra la porta d'ingresso.



Foto 8. Interno della Chiesa di San Bartolomeo, martirio di San Bartolomeo



Foto 9. Particolare dello stemma degli "Argenta", presente sopra la porta d'ingresso.



Foto 10. Interno della chiesa di San Bartolomeo, San Valentino.

Foto 11. Interno della chiesa di San Bartolomeo, San Paolo.



Foto 11. Interno della chiesa di San Bartolomeo, San Paolo.

Foto 13. Vista d'insieme delle abrasioni e delle colature presenti sulla superficie pittorica.



Foto 12. L'Ultima Cena.



Foto 13. particolare delle abrasioni e delle colature presenti sulla superficie pittorica.



Foto 13. Particolare della superficie con bottaioli e abrasioni.

Foto 14. particolare delle abrasioni e delle colature presenti sulla superficie pittorica.



Foto 15. Particolare della superficie con bottacioli e abrasioni.

Foto 17. Macchie di umidità presenti sulla superficie.



Foto 16. Particolare della superficie con fori.



Foto 17. Macchie di umidità presenti sulla superficie.



Foto 18. Particolare delle macchie nere e delle incisioni e colature.

Foto 39. Particolare degli atti vandalici.

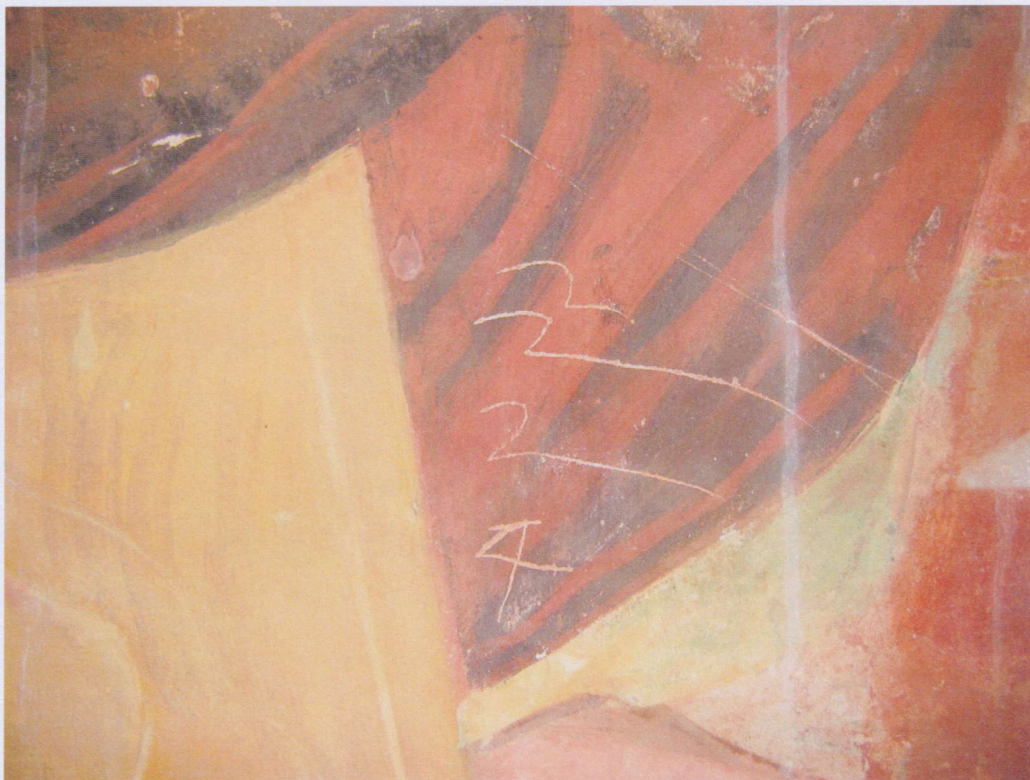


Foto 19. Particolare degli atti vandalici.



Foto 20. Particolare degli atti vandalici.



Foto 21. Particolare degli atti vandalici.



Foto 22. Particolare degli atti vandalici.



Foto 23. Particolare della tinteggiatura a calce.

Foto 24. Particolare della tinteggiatura a calce.



Foto 23. Particolare degli schizzi di calce e del velo rosso diffuso su tutta la superficie.

Foto 24. Particolare della tinteggiatura a calce.



Foto 26. Part

la superficie.

Foto 25. Particolare degli schizzi di calce e del velo rosso diffuso su tutta la superficie.

Foto 27. Particolare del gambero di fiume.



Foto 26. Particolare degli schizzi di calce e del velo rosso diffuso su tutta la superficie.



Foto 27. Particolare del gambero di fiume.

Foto 28. Particolare delle finiture a secco.



Foto 27. Particolare del gambero di fiume.



Foto 28. particolare delle finiture a secco.



Foto 29. particolare delle finiture a secco.



Foto 30. Particolare delle crepa centrale.

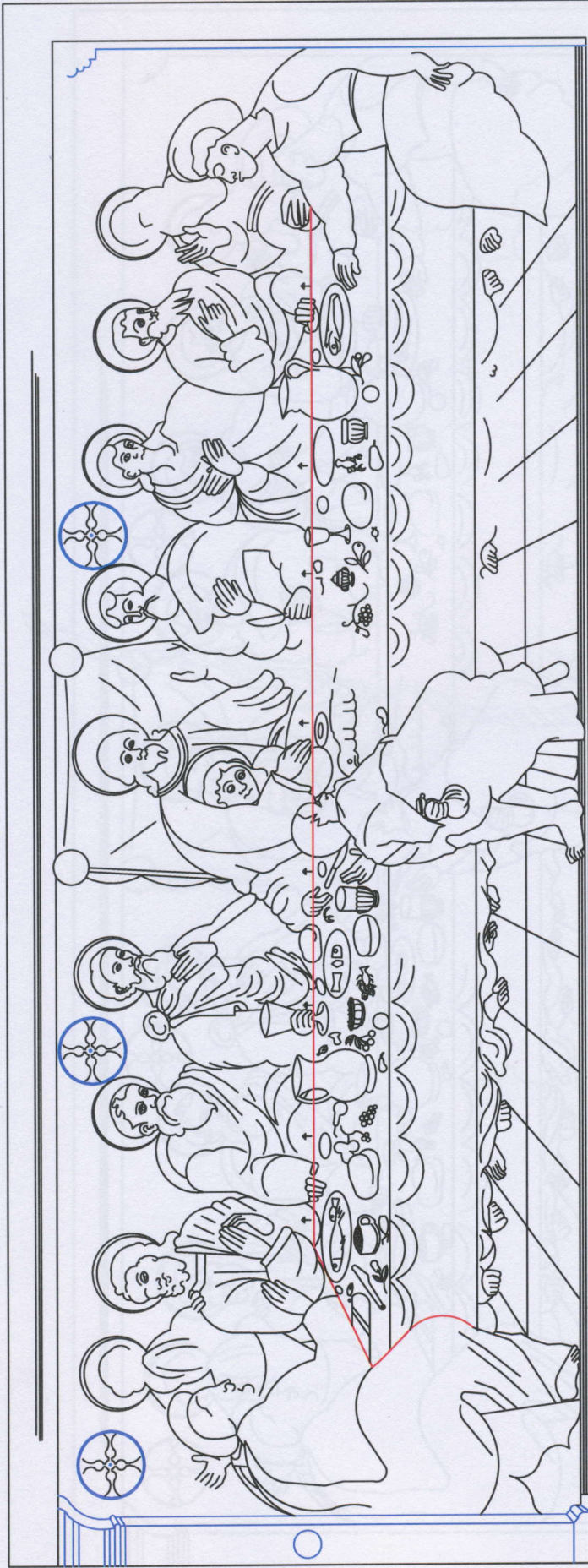
Foto 31. Particolare delle crepa centrale.



Foto 31. Particolare delle crepa centrale.



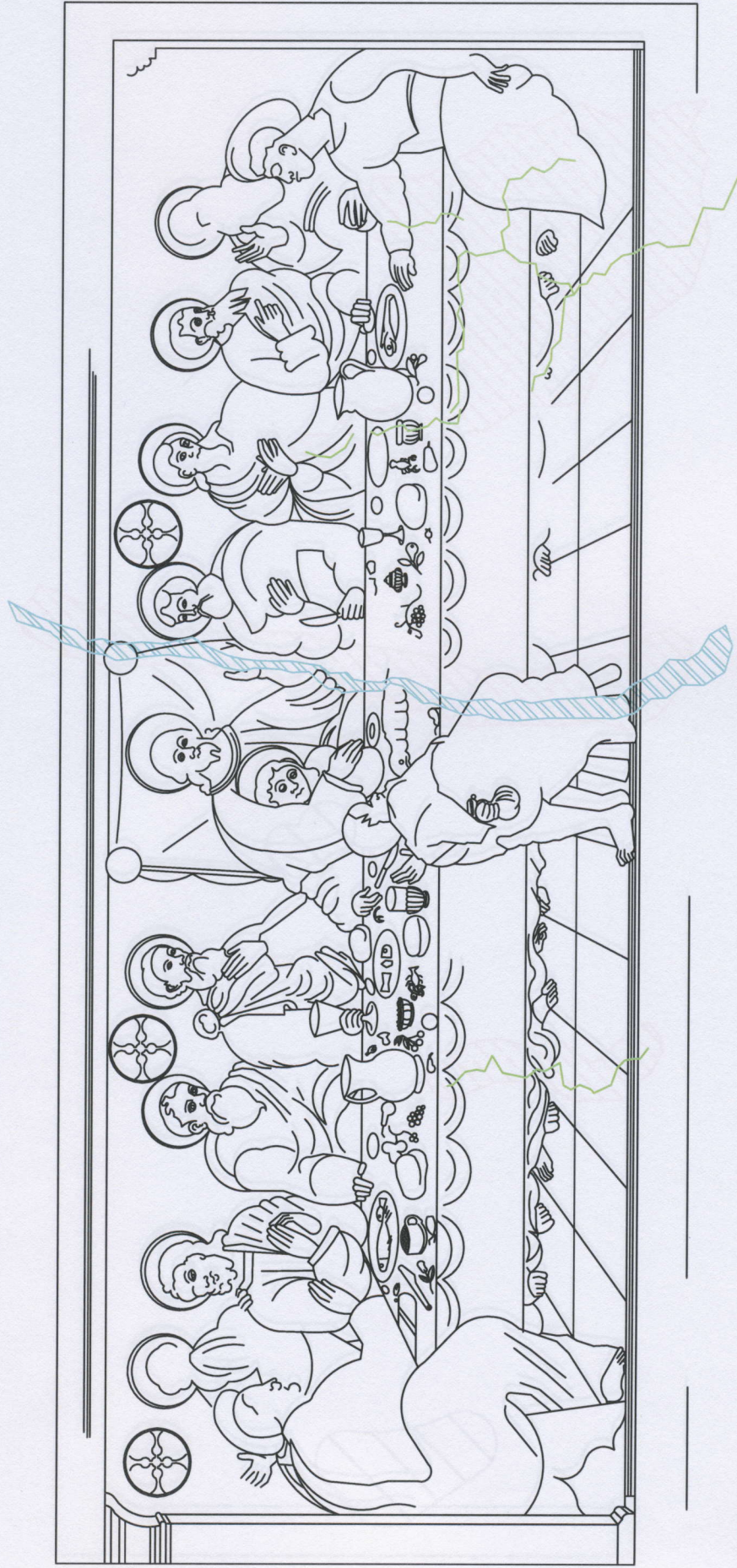
Foto 32. Particolare del muro sottostante con attacco biologico.



■ Giornate

■ Incisioni

Tav. 1 / Scala 1:20

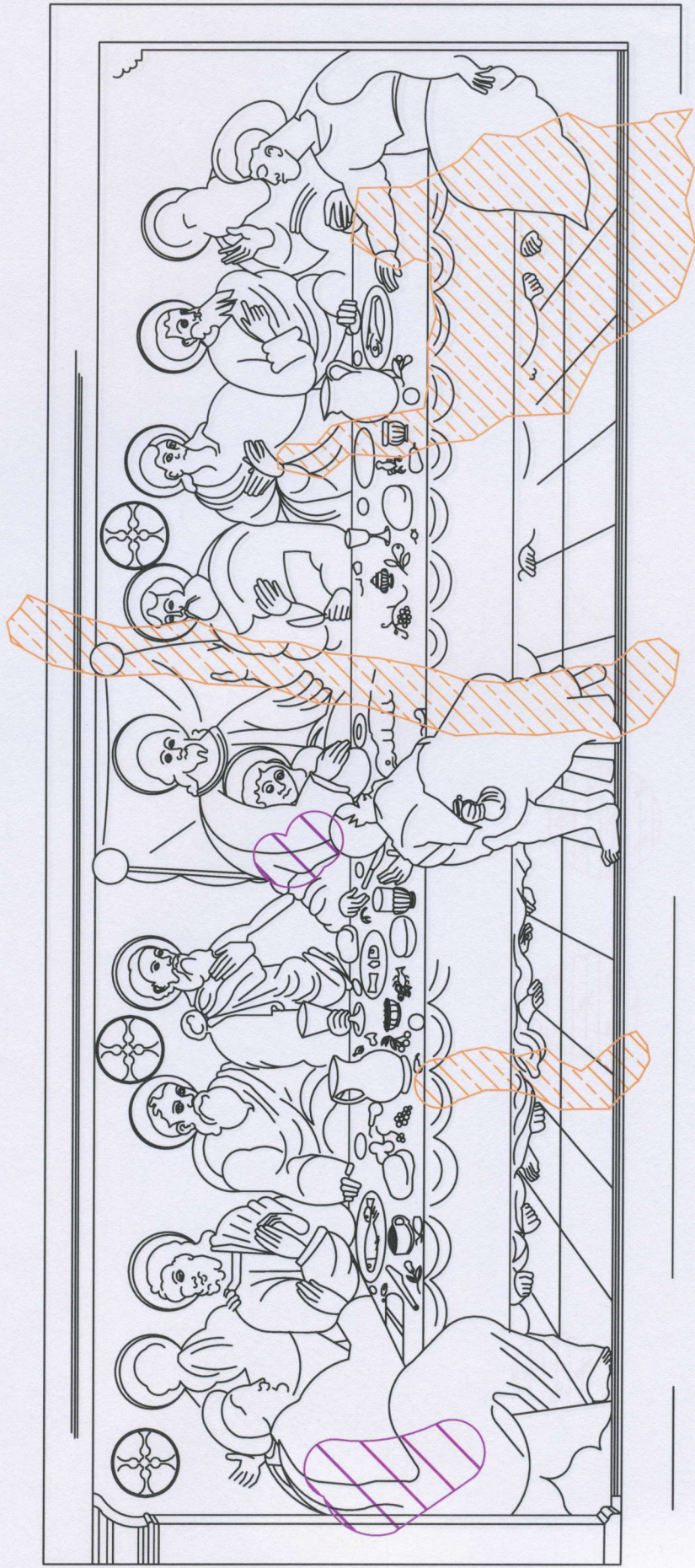


Crepe



Stuccatura cementizia ritoccata

Tav. 2 / Scala 1:20

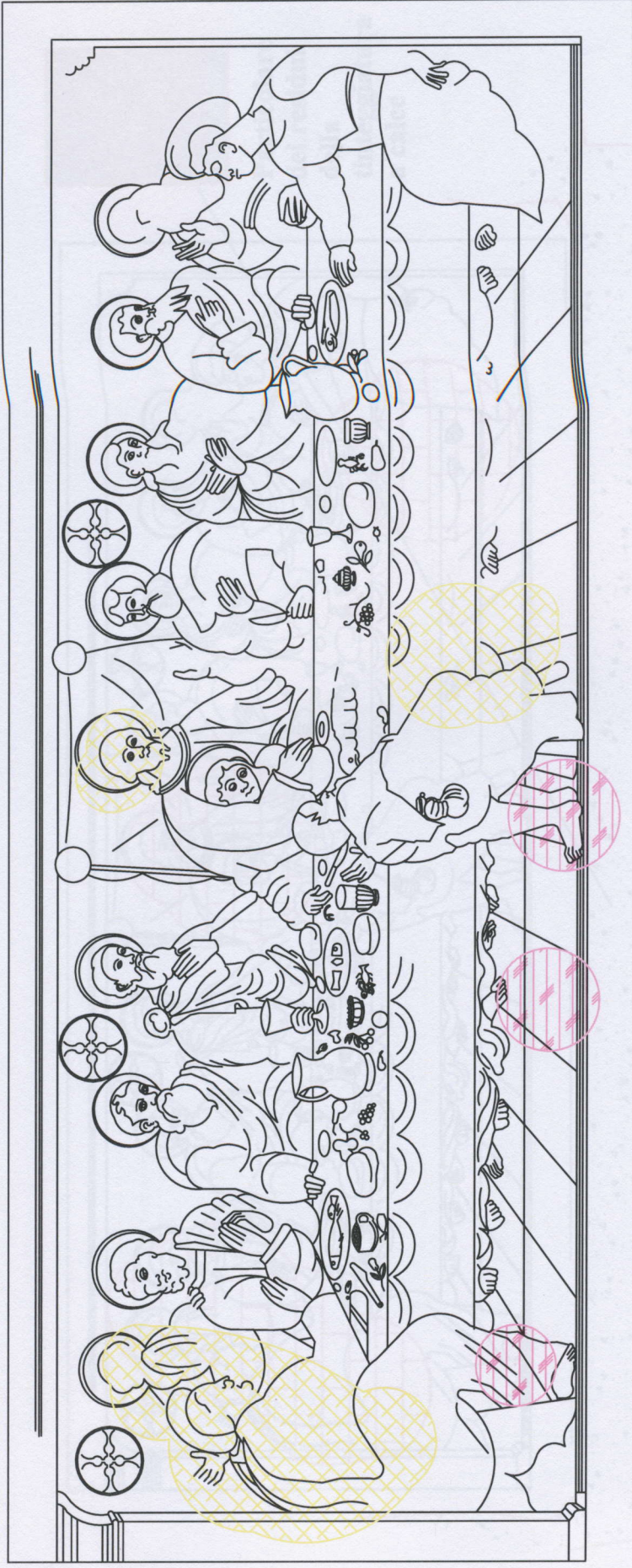


Distacchi



Macchie nere

Tav. 3 / Scala 1:20



Tav.4 / Scala 1:20

Abrasioni della pellicola pittorica

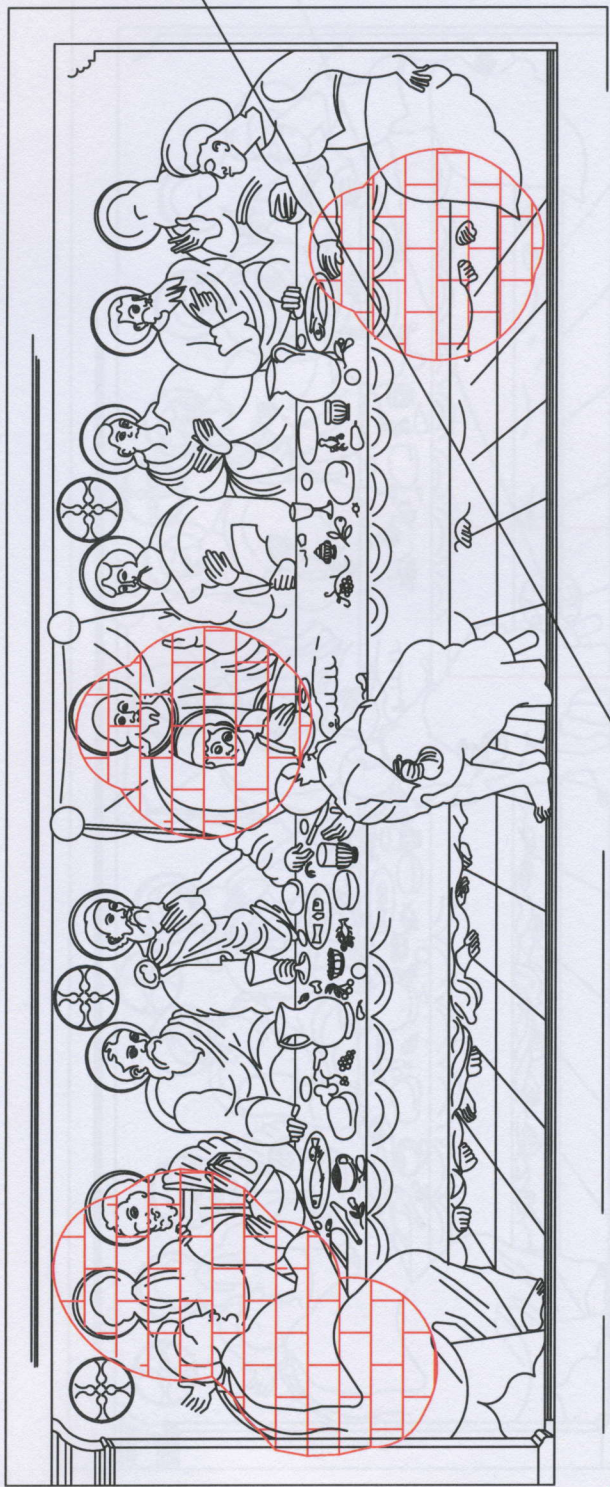


Atti Vandalici





Particolare
dei residui
della
tinteggiatura
a calce



Colature

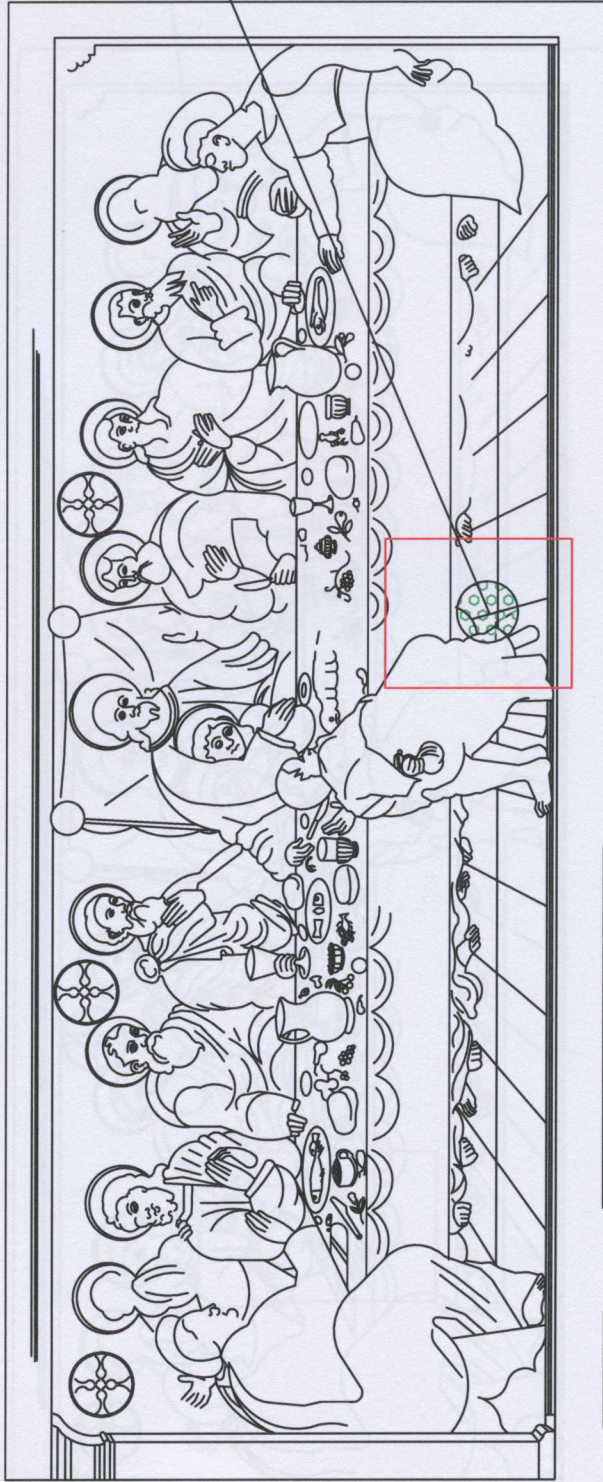


Residui della pittura a Calce

Tav. 5 / Scala 1:25



Particolare
della zona
con
presenza
di
bottaccioli

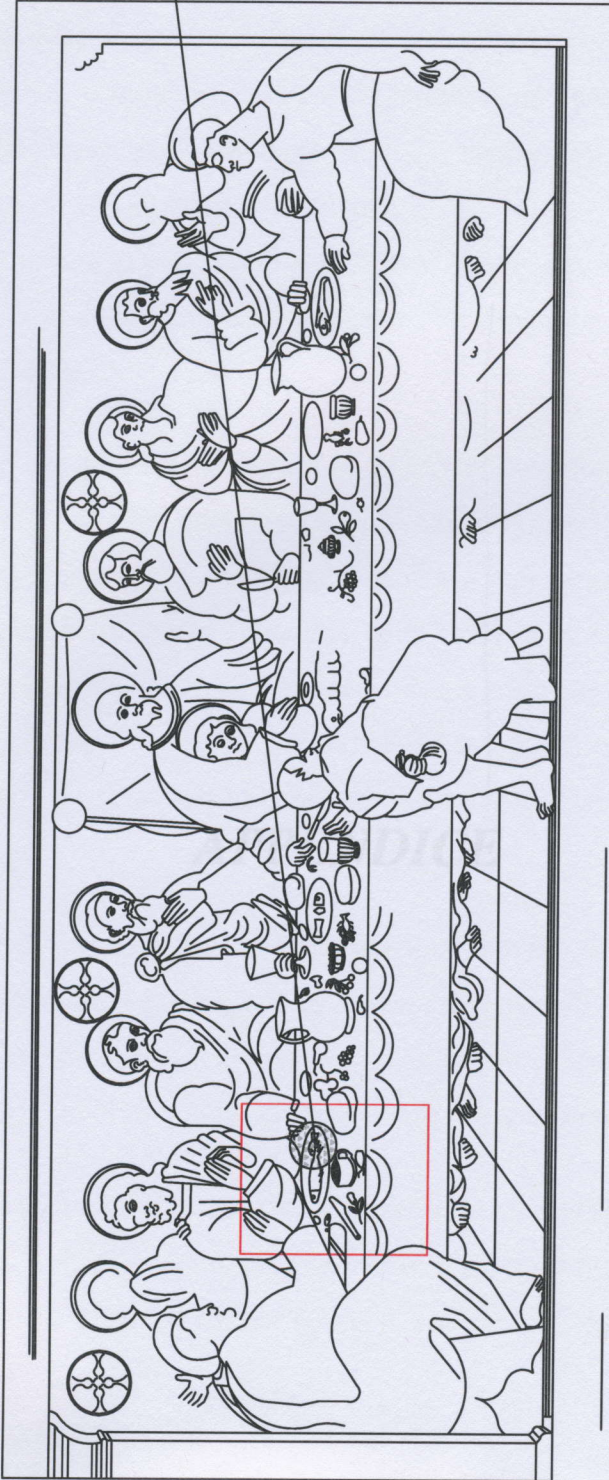



Bottaccioli

Tav. 6 / Scala 1:25



Particolare dei
fori



 Fori

Tav. 7 / Scala 1:25

APPENDICE

CROMATOGRAFIA IONICA

Le tecniche cromatografiche sono metodologie che prevedono la separazione dei componenti di una miscela a carattere ionico. A seguito di tale separazione, ciascun componente viene riconosciuto.

A seconda dello stato di aggregazione delle due fasi, mobile e stazionaria, si distinguono diversi tipi di tecniche cromatografiche che differiscono soprattutto per il costo, da semplici e poco costose, a molto elaborate e dispendiose. In ogni caso la cromatografia è una tecnica analitica che rende possibili separazioni di componenti molto piccole come per esempio un campione prelevato su di un'opera d'arte.

La cromatografia *ionica* in particolare permette di individuare la presenza e i tipi di sali presenti in una miscela o su di un piccolo prelievo di materiale (soprattutto per quanto riguarda i dipinti murali e lapidei).

L'analisi avviene spesso su di una piccola quota del campione da analizzare. Questo viene trasportato tramite un eluente attraverso degli scambiatori ionici, resine polimeriche sul cui scheletro molecolare sono agganciati gruppi funzionali con carica elettrica. Essi possono scambiare reversibilmente ioni con la soluzione della miscela in esame. Al suo interno la migrazione e la separazione dei diversi componenti ionici sono dovute alla distribuzione di ciascuno fra due fasi, mobile (in genere, una soluzione tampone) e stazionaria (la resina a scambio ionico). Le due fasi sono identificabili in due sostanze con caratteristiche chimico-fisiche diverse.

Il comportamento di uno ione durante la separazione dipende dunque dall'equilibrio che esso stabilisce con i gruppi attivi (carichi) della resina, che prima di introdurre il campione si trovano associati a un determinato tipo di controione. Ogni specie ionica esce dalla colonna in tempi noti e differenti (tempo di ritenzione): questo verrà rilevato tramite un conduttimetro.

Il cromatografo darà in uscita un cromatogramma in cui saranno visibili i picchi per ogni specie ionica (la cui area è proporzionale alle concentrazioni). Calibrando lo strumento con standard a concentrazione nota, si ricavano i risultati analitici espressi direttamente in mg/L.

Le fotografie a fluorescenza ultravioletta e le fotografie a infrarosso in bianco e nero o a colori sono due tecniche di indagine che rientrano nelle indagini non distruttive sulle opere

d'arte. Queste tecniche fotografiche speciali possono essere effettuate direttamente sull'opera o su di una piccola parte di essa, come per esempio un campione. Questo tipo di indagini è necessario per la registrazione di immagini riflesse o trasmesse dal soggetto colpito, non percepibili altrimenti dall'occhio umano: la materia investita da tali radiazioni infatti può presentarsi diversa da come la percepiamo. Nel settore delle opere d'arte queste analisi possono fornire al restauratore importanti informazioni circa lo stato di conservazione dell'opera e dei suoi fattori di degrado sia essi naturali che artificiali.

FOTOGRAFIE AD ULTRAVIOLETTO RIFLESSO

Un soggetto colpito da radiazioni ultraviolette in questo caso invisibili all'occhio, può rifletterle o assorbirle in maniera differenziata secondo le sostanze e i materiali di cui è composto. Tali radiazioni possono essere in buona parte registrate fotograficamente. La zona U.V. impiegata è compresa tra 320 m μ e 400 m μ di lunghezza d'onda oltre alla quale inizia la luce visibile (con un'ottica al quarzo, molto più costosa, si può scendere a 250m μ ed i 400m μ). Tutte le emulsioni fotografiche sono sensibili; quelle in bianco e nero forniscono un'immagine differenziata in toni di grigio, bianco e nero. Quelle a colori invece sono impressionate solo nello strato blu-violetto (più vicino all' U.V.), dando quindi immagini monocrome con differenti intensità di blu. Per questo motivo infatti non è necessario ricorrere ad una pellicola a colori ma conviene usarne una in bianco e nero.

Le sorgenti di luce utili per tali fotografie sono normalmente lampade a vapori di Mercurio, luce di Wood ecc., dotate di schermatura con adatte vernici o filtri in modo da produrre il più possibile radiazioni U.V..

Un soggetto colpito dalle radiazioni provenienti dalla lampada può reagire:

- riflettendo le radiazioni
- riflettendo le radiazioni parassite di luce visibile (che la lampada in parte emette)
- trasformando, a causa del fenomeno di fluorescenza (vedi paragrafo successivo), le radiazioni invisibili U.V. in radiazioni visibili di fluorescenza.

L'analisi prevede l'uso di una camera fotografica, un filtro trasparente all'U.V. interposto tra il soggetto e la macchina (per bloccare la radiazione visibile parassita della sorgente visibile e la luce visibile della fluorescenza). Un esempio di filtro adatto può essere Kodak Wratten 18 A in vetro. Per quanto riguarda la pellicola fotografica, è possibile usare:

- una pellicola per fotomeccanica tipo Microfilm PAN Kodak 35 mm neg. (sviluppando poi con un rivelatore normale o morbido)
- una pellicola ad alto contrasto tipo Kodak Photomicrography SO 410 (sviluppando poi con rivelatore con alto contrasto)

La fotografia all'U.V. riflesso, può essere utile nel settore delle opere d'arte in particolare per differenziare i materiali soprattutto pittorici, può perciò differenziare anche precedenti restauri. La risposta ai materiali dei raggi U.V. è riscontrabile specialmente nei pigmenti bianchi.

LA FLUORESCENZA ULTRAVIOLETTA

I materiali colpiti da radiazioni elettromagnetiche di una certa lunghezza d'onda, provocano fenomeni di riflessione, assorbimento e trasmissione di radiazioni incidenti. Essi possono anche venire eccitati emettendo in questo modo radiazioni di lunghezza d'onda maggiore. Questo complesso fenomeno prende il nome di *luminescenza* e si distingue in *fluorescenza* con durata istantanea, *fosforescenza* con durata persistente nel tempo (fino al momento in cui cessano le radiazioni di eccitazione).

Se la radiazione è ultravioletta, la fluorescenza si manifesta nella regione dello spettro visibile umano e viene detta *fluorescenza ultravioletta*. Quando si utilizzano invece le radiazioni visibili, (soprattutto luce blu-verde), si registra una fluorescenza superiore, quindi all'infrarosso detta perciò *luminescenza infrarossa* (non ben studiata e poco utilizzata nell'applicazione alle opere d'arte).

Nella *fluorescenza ultravioletta* è costituita da radiazioni che l'occhio umano può percepire, perciò osservabile come fenomeno.

SPETTROFOTOMETRIA I.R.

Un fascio di radiazioni elettromagnetiche riesce ad attraversare una sostanza o un oggetto di un certo spessore, ottenendo in quella porzione, una radiazione trasmessa con una diminuzione di intensità. Se il fascio che colpisce il campione, ha le caratteristiche di un fascio continuo, ovvero costituito da un intervallo di radiazioni completo di tutte le lunghezze d'onda, con uguale intensità, si avrà di rimando uno spettro di intensità, alterato dal passaggio di una sostanza e prenderà il nome di spettro di assorbimento. Gli spettri di assorbimento possono essere ottenuti tramite radiazioni U.V., ultraviolette o I.R., infrarosse.

In una sostanza gli elettroni dei legami covalente e covalente-polare delle molecole hanno energie quantizzate in relazione alle loro posizioni rispetto ai nuclei e in base alla rotazione di legami e atomi. Il salto quantico da questi tipi di energia può essere provocato eccitando gli elettroni con radiazioni, in questo caso I.R..L'intervallo di radiazioni utilizzate sarà tra i 3-25 μ ed i 25-200 μ , ottenendo una spettrofotometria di assorbimento nell'infrarosso. Nella zona che va da 2,5 μ fino a 16-25 μ , si hanno spettri di assorbimento di tutte le sostanze organiche e inorganiche.

Tale analisi permette l'individuazione di una vastissima gamma di sostanze. Nel settore delle opere d'arte esse rivelano l'analisi di vernici, adesivi, leganti (e quindi anche la tecnica usata), molti pigmenti, Sali inquinanti e vari materiali impiegati nel restauro.

Per queste analisi si utilizzano piccoli campioni prelevati dal manufatto.

TECNICA DELLE CROSS-SECTIONS E DELLE SEZIONI SOTTILI

La sezione di un campione prelevato su di un'opera d'arte, permette di dare un'ampia e importante serie di informazioni circa lo stato di conservazione e le tecniche esecutive. La maggior parte delle superfici dipinte è composta infatti da più stati molto sottili e da diversi fattori di degrado che hanno interagito con essi (dagli interventi diretti come i restauri precedenti, a quelli indiretti come il particolato od i fattori inquinanti).

Questo tipo di indagine è un'analisi distruttiva anche se in minima parte, in quanto prevede la rimozione di un piccolo frammento dall'opera che non può essere ricollocato. La sezione di un frammento può essere destinata a due tipi di indagine:

- *Indagini ottiche* (uso di radiazioni di varia natura o l'osservazione a semplice luce visibile)

- *Indagini chimiche*

Entrambe hanno l'obiettivo finale di stabilire la struttura stratigrafica e/o la composizione dei materiali del campione in sezione. Esistono due tipi di sezione :

- *Cross- sections*, le comuni sezioni con superficie piana che costituisce appunto la sezione perpendicolare del frammento

- *Sezioni sottili*, che hanno non una, ma due superfici piane e parallele nelle quali è possibile l'osservazione mediante luce trasmessa.

Normalmente si eseguono più facilmente le prime, ma le seconde danno sicuramente più informazioni dando in contempo la possibilità di effettuare più tipi di analisi (es. analisi istochimiche).

LE CROSS-SECTIONS

Il campione dopo il prelievo, viene *incluso* in una resina trasparente incolore e indurente omogeneamente in tempi relativamente ridotti. I prodotti per tale operazione sono polimeri di diverso tipo che reticolano tramite l'aggiunta di catalizzatori e indurenti senza intervento termico.

In un contenitore deformabile viene collocato l'indurente per la metà del volume totale di resina; su questo viene aggiunta una goccia di resina (in prossimità del lato del contenitore) liquida e quindi il campione orientato verso la superficie esterna (più piana) verso il basso.

Di seguito viene aggiunta l'altra parte di resina fino all'inclusione completa del frammento facendo attenzione a non creare bolle d'aria. Il campione così inglobato viene sezionato per abrasione su di un disco piatto abrasivo rotante con getto d'acqua lubrificante. Si usa poi una carta abrasiva prima grossa e poi più fine, per arrivare in prossimità del frammento.

LE SEZIONI SOTTILI

Tali analisi necessitano di un campione sottile di qualche micron o meno per risultare abbastanza trasparenti per una buona visione ottica.

Per preparare tali sezioni si opera o tramite un assottigliamento progressivo tramite abrasione, o tramite taglio con microtomi. Quest'ultimo offre il grande vantaggio di fornire molte sezioni continue da un unico frammento e la possibilità di effettuare più analisi.

Più comune è l'assottigliamento tramite abrasione: si parte da una cross-sections ottenuta nel modo descritto sopra, fatta aderire con adesivo dal lato della sezione a vista, su di un vetrino da microscopio. Si abrade poi la parte opposta prima con abrasivi a grana grossa poi sempre più fine fino al raggiungimento dello spessore desiderato.

Con questa tecnica da un frammento si ottiene una sola sezione ben formata, trasparente ed integra.

Una volta ottenuta la sezione di un frammento, questa può essere sottoposta ad osservazioni al microscopio (con realizzazioni fotografiche) che ne permettono il rilevamento della struttura stratigrafica del colore, della forma, della trasparenza, (solo per le sezioni sottili) di ogni strato e componente. E' possibile l'uso del microscopio polarizzatore che può fornire informazioni sui materiali cristallini e minerali; è possibile inoltre l'uso delle radiazioni U.V., per l'osservazione della fluorescenza caratteristica di ogni materiale (leganti, pigmenti...). Altrettanto utili sono le radiazioni I.R. sia in bianco e nero che a colori.

Le sezioni infine possono essere osservate tramite microscopi elettronici al S.E.M. o T.E.M., con laser o microsonde elettroniche.

Sulle sezioni è possibile eseguire analisi chimiche microanalitiche, colorazioni di tipo istochimico..ecc.

TECNICA DI ESECUZIONE E MATERIALI COSTITUTIVI DELLA PITTURA A FRESCO e TECNICHE A SECCO

Un dipinto murale¹²⁰, generalmente è costituito da uno strato più grossolano, detto arriccio, e da uno strato più sottile, chiamato intonaco.

L'arriccio, strato più grosso, ha la funzione di appianare la superficie del muro. L'intonaco, di poco spessore e più curato destinato a ricevere la pittura, è costituito da un materiale inerte (ad esempio la sabbia di fiume) e un legante (idrossido di calcio, anche "calce idrata" o "calce spenta").

Prima di procedere con la stesura dell'arriccio la parete veniva preventivamente bagnata affinché non assorbisse l'idrossido di calcio contenuto nella malta. Nel caso in cui l'arriccio o l'intonaco veniva applicato su di una superficie già intonacata si procedeva con la picchettatura del vecchio intonaco per aiutare l'adesione di quello nuovo.

Si procede poi con l'esecuzione del disegno preparatorio eseguito direttamente sulla superficie, tramite incisione diretta o indiretta (con fraposizione di un "cartone"), con uno strumento appuntito, su intonaco bagnato o asciutto (nel caso di dorature a foglia). Diversi sono i metodi poi utilizzati per riportare il disegno su una superficie muraria, esiste anche la tecnica dello spolvero dove il disegno su carta viene forato tramite un ago, e con un sacchetto di garza riempito di polvere pigmentata, si tampona sulla superficie, la polvere, si deposita così sull'intonaco (procedimento spesso utilizzato per creare motivi geometrici in serie); si adottava anche per eseguire il disegno preparatorio la sinopia (terra rossa).

Nella tecnica del «buon fresco» i pigmenti, vengono applicati sulla superficie col pennello, stemperati solo con acqua, quando l'intonaco è ancora umido, a volte il pigmento veniva anche mescolato con acqua di calce, o latte di calce, e in alcuni casi anche con leganti di tipo proteico, come ad esempio la caseina. Ogni colore durante la fase di applicazione deve essere dato con un minimo lavoro, per evitarne il deterioramento e la perdita di aderenza. Importante è la scelta del pigmento che non deve essere sensibile ai Ph basici.

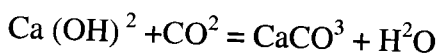
Quando comincia ad asciugare, l'idrossido di calcio comincia a migrare verso la superficie, dove, in seguito all'evaporazione dell'acqua e al contatto con l'anidride carbonica dell'aria, avviene la reazione di carbonatazione della calce. In seguito a tale reazione l'idrossido di calcio presente si trasforma in carbonato di calcio (CaCO_3), un composto con

¹²⁰ Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, *La conservazione delle Pitture Murali*, Editrice Compositori, II edizione, 2001.

Giuseppina Perugini, *Il restauro dei Dipinti e delle Sculture lignee*, Del Bianco Editore, pag. 169.

una struttura cristallina solida, durante tale fase i pigmenti rimangono così inglobati nello strato.

Avviene cioè la seguente reazione:



Importante per eseguire correttamente tale tecniche è di dipingere sempre sull'intonaco umido, su una superficie dove non sia ancora iniziato il processo di carbonatazione, in caso contrario le particelle di colore non vengono inglobate dal carbonato di calcio, e una volta asciutte, "spolverano". A volte l'artista stesso usava, qualora l'intonaco cominciava ad asciugare, premere con la cazzuola per richiamare un'po' di umidità sulla superficie. L'area su cui si andava a lavorare non doveva essere neanche troppo molle altrimenti i colori si mescolavano all'intonaco deteriorandosi.

Nel caso in cui l'intonaco giungeva alla completa asciugatura, i colori venivano fissati grazie al legante con cui venivano mescolati prima dell'applicazione, tale metodo prende il nome di tecnica a «secco».

La tecnica a secco più utilizzata è la «pittura a calce», i pigmenti vengono messi applicati a latte di calce su un intonaco secco, il quale viene prima bagnato per favorire l'aderenza. Il fissaggio del colore è dovuto alla carbonatazione della calce mescolata al pigmento.

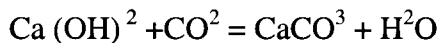
Tale metodo nel passato venne spesso usato combinato con la tecnica ad affresco per il disegno preparatorio, per le tonalità di fondo e per il compimento solo di alcune parti (alcuni toni dei vestiti e per i blu).

Oltre alla pittura a calce esistono altre tecniche a secco: le «tempere» e «l'olio»; i leganti utilizzati per le tempere erano l'uovo, la caseina, la colla animale e alcune gomme vegetali, mentre per quanto riguarda all'olio, si utilizzava l'olio di lino e olio di papavero. La superficie veniva impregnata con lo stesso legante o legante affine a quello che si usa per stendere gli strati pittorici. Rispetto alle altre tecniche, l'utilizzo di materiali di tipo organico, porta a molti problemi di conservazione, in quanto risultano più sensibili agli agenti di degrado rispetto a composti di tipo inorganico (ad esempio la superficie può essere soggetta a fenomeni di ingiallimento, imbianchimento, posso avere delle decoesioni, polverizzazioni dello strato pittorico e perdita di parti).

Un altro procedimento meno impiegato prevedeva l'applicazione di cera calda, sotto forma di encausto, o la cera stessa veniva mescolata anche all'olio.

una struttura cristallina solida, durante tale fase i pigmenti rimangono così inglobati nello strato.

Avviene cioè la seguente reazione:



Importante per eseguire correttamente tale tecniche è di dipingere sempre sull'intonaco umido, su una superficie dove non sia ancora iniziato il processo di carbonatazione, in caso contrario le particelle di colore non vengono inglobate dal carbonato di calcio, e una volta asciutte, "spolverano". A volte l'artista stesso usava, qualora l'intonaco cominciava ad asciugare, premere con la cazzuola per richiamare un'po' di umidità sulla superficie. L'area su cui si andava a lavorare non doveva essere neanche troppo molle altrimenti i colori si mescolavano all'intonaco deteriorandosi.

Nel caso in cui l'intonaco giungeva alla completa asciugatura, i colori venivano fissati grazie al legante con cui venivano mescolati prima dell'applicazione, tale metodo prende il nome di tecnica a «secco».

La tecnica a secco più utilizzata è la «pittura a calce», i pigmenti vengono messi applicati a latte di calce su un intonaco secco, il quale viene prima bagnato per favorire l'aderenza. Il fissaggio del colore è dovuto alla carbonatazione della calce mescolata al pigmento.

Tale metodo nel passato venne spesso usato combinato con la tecnica ad affresco per il disegno preparatorio, per le tonalità di fondo e per il compimento solo di alcune parti (alcuni toni dei vestiti e per i blu).

Oltre alla pittura a calce esistono altre tecniche a secco: le «tempere» e «l'olio»; i leganti utilizzati per le tempere erano l'uovo, la caseina, la colla animale e alcune gomme vegetali, mentre per quanto riguarda all'olio, si utilizzava l'olio di lino e olio di papavero. La superficie veniva impregnata con lo stesso legante o legante affine a quello che si usa per stendere gli strati pittorici. Rispetto alle altre tecniche, l'utilizzo di materiali di tipo organico, porta a molti problemi di conservazione, in quanto risultano più sensibili agli agenti di degrado rispetto a composti di tipo inorganico (ad esempio la superficie può essere soggetta a fenomeni di ingiallimento, imbianchimento, possono avere delle decoesioni, polverizzazioni dello strato pittorico e perdita di parti).

Un altro procedimento meno impiegato prevedeva l'applicazione di cera calda, sotto forma di encausto, o la cera stessa veniva mescolata anche all'olio.

Quando la superficie muraria da dipingere risultava essere molto ampia, la stesura dell'intonaco doveva avvenire progressivamente, man mano che veniva eseguita la pittura. Si distinguevano due tipi di divisione: la «pontata», eseguita dall'alto verso il basso, per evitare di sporcare la pittura eseguita, e la «giornata», eseguita quando una pontata necessita di essere, per motivi di esecuzione, divisa. Una volta terminata la pittura di una giornata o pontata, l'artista rifiniva l'intonaco lungo la superficie eseguita.

BIBLIOGRAFIA

C. ALESSI & Al., *Le pitture murali nella zona presbiteriale del battistero di Siena: storia, studi, restauri*, OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e laboratori di restauro Firenze, VI, editore Centro Di, Firenze, 1992, pp.9-27.

F. ARDIZZON, *San Giorgio Martire nel tempo e nell'antichità*, Cat. della mostra iconografica nel XVII centenario della nascita, Tipografia P.Graziani, Roma 1984.

P. BAGLIONI, E. FERRONI & G. SARTI, *Interventi di consolidamento: malte aeree a presa "autogena"*, in *La Cappella Brancacci, la scienza per Masaccio Masolino e Filippino Lippi*, Quaderni del restauro, 10, Olivetti, Milano, 1992, pp.151-159.

F. BANDINI & P.I. MARIOTTI, *L'intervento conservativo e la motivazione delle scelte nel restauro del ciclo grottesco nella cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze*, in *Sulle pitture murali, riflessioni, conoscenze, interventi*, Atti del Convegno di Studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), Scienza e Beni Culturali XXI, ed. Arcadia Ricerche, Venezia, 2005.

F. BANDINI & Al., *Pitture murali: un metodo per il consolidamento del colore*, OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e laboratori di restauro Firenze, III, editore Centro Di, Firenze, 1991, pp. 176-180.

F. BANDINI & Al., *Le grottesche della Santissima Annunziata a Firenze: la scoperta, la tecnica esecutiva, il restauro*, OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e laboratori di restauro Firenze, XVIII, editore Centro Di, Firenze, 2006, pp.201-209.

E. BELLIS & Al., *La chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e i suoi affreschi*, Tipografia editrice Trevigiana, Treviso, 1984.

L. BORGIONI & P. CREMONESI, *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*, Il Prato editore, Padova, 2005.

L. BORTOLAS & T. CONTE, *Chiesette pedemontane, Santi guerrieri e Santi guaritori nelle Dolomiti Bellunesi*, Vol. III, per conto del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi, Cierre Edizioni, Belluno, 1999.

G. BUCCI, C. LALLI & M. LANFRANCHI, *Un caso particolare di pittura murale: la Vergine del Querceto. I problemi conservativi e i materiali di restauro*, OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e laboratori di restauro Firenze, XVIII, editore Centro Di, Firenze, 2006, pp.201-209.

A. CECON & Al., *Indagini sul potere consolidante delle resine a scambio ionico nel campo del restauro dei dipinti murali*, Tesina del diploma di qualifica biennale del corso per restauratori di dipinti murali, A. F. 1998/99, E.N.I.P. Lombardia, Botticino (BS).

V. CESANA, *La Caminada, storie e leggende*, s.e. San Polo di Piave, 1988.

C. COMEL, *Per antiche strade: pietà e dissenso religioso*, «Dolomiti», XI, 1988.

C. COMEL, *La chiesetta di san Giacomo apostolo a Colderù di Lentiai*, «Dolomiti», XV, 1992.

C. COMEL, *La chiesetta di San Bartolomeo in Villapiana di Lentiai*, «Dolomiti», XVI, 1993.

C. COMEL, *Dissenso religioso e inquisizione nel Feltrino*, «Dolomiti», XVII, 1994.

T. CONTE, *La pittura del '500 in provincia di Belluno*, ed. Charta, Belluno, 1996.

A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Venezia, 2003.

P. CREMONESI, *L'uso degli enzimi nella pulitura di opere policrome*, Il Prato editore, Padova, 2002.

P. CREMONESI, *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, Il Prato editore, Padova, 2004.

P. CREMONESI, *L'uso di tensioattivi e chelanti nella pulitura di opere policrome*, Il Prato editore, Padova, 2003.

G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Belluno, copyr. 1975.

J. DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a c. A. & L. Vitale Bravarone, Giulio Einaudi s.p.a., Treviso, 1995.

G. DE LUISE, *Il gambero e il granchio d'acqua dolce tra storie, leggende e realtà in Europa e in Friuli Venezia Giulia*, Editrice Leonardo, (Pasian di Prato) Udine, 2006.

D. DE PAOLI, *Giovanni e Marco da Mel*, diss., Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. R. Pallucchini, a. a. 1973-74.

G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal 200 al 400*, Fondazione Cassamarca, Grafiche Antiga, [Cornuda (Tv)], 2003.

A. GARDIN, *Antichità romane chiesetta primigenia castello medioevale di San Polo di Piave*, copia anastatica del ms. (di pagine 14, cm 15*21) del mons. Antonio Gardin, a c. di L. MINGOTTO & V: CESANA, non datato (si pensa tra il 1919 al 1925).

R. GIORGI, *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, collana Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2004.

F. LANZI, *Come riconoscere i santi e i patroni nell'arte e nelle immagini popolari*, Jaka Book, Roma, 2003.

S. LUPPICHINI & Al., *Il restauro di un affresco grottesco nel Museo del Bargello. Precisazioni ed ipotesi in margine all'intervento*, OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e laboratori di restauro Firenze, XIV, editore Centro Di, Firenze, 2002, pp.43-55.

A. M. MAETZKE, M. MATTEINI & Al., *Il restauro della "Leggenda della Vera Croce"*, in *Kermes*, XXXXI, Gennaio/Marzo 2001, pp. 19-42.

- G. S. MANERA, *San Gregorio nelle Alpi*, Tipografia Piave, Belluno, 2001.
- M. MATTEINI & A. MOLES, *La chimica nel restauro*, Cardini editore, Firenze, 2004.
- M. MATTEINI & A. MOLES, *Scienza e restauro, metodi di indagine*, Nardini editore, Firenze, 2003.
- G. MIES, *Arte del '500 nel Vittorioso*, Dario De Bastioni ed., 1987.
- G. MIES, *Arte e artisti di Cappella Maggiore*, Arti Grafiche Conegliano s.p.a., [Susegana (Tv)], 1995.
- G. MIES, *Contributi per la storia di Cappella Maggiore*, Immagine Italy, Treviso, 2004.
- G. MIES, *Santi nell'arte tra Piave e Livenza*, Sinistra Piave Servizi Editore, Treviso, 1989.
- P. MORA & P. PHILIPPOT, *La conservazione dei dipinti murali*, Bologna, 1977.
- A. MORET, *Mille anni di sculture e di ornamenti lapidei nell'area ducale cenedese dal IV al XIV secolo*, a c. di M. Rigoni, Vittorio veneto, s.e., [Udine, Design graf], 2001.
- G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee*, Del Bianco ed, Udine, 1994.
- L. ROMERI & Al., *I gamberi alla tavola del Signore*, «Civis», 16, a c. del Gruppo Culturale Civis, Editore gruppo Civis, Trento, 2000.
- V. TIOZZO, *I mutamenti dell'intonaco: analisi dei materiali e delle tecniche*, Atti del Convegno di Studi (Bressanone, giugno 1985), Scienza e Beni Culturali, Univ. Di Pd, Ve, Società di chimica Italiana sezione Ve, Libreria Progetto editore Pd.
- M. VELLO, *Le Ultime Cene con gamberi in affreschi tardogotici del Feltrino, del Trevigiano e del Trentino: problemi iconografici*, Tipografia "La Garangola", Padova, 1995.

Chiesette e cappelle rurali della Valbelluna, a c. della Fondazione Giorgio Lini Regione del Veneto, Neri Pozza Ed., Vicenza.

La biologia vegetale per i beni culturali, vol.I, a c. G. Caneva, M.P. Nugari e O. Salvatori, Nardini Editore, FI, 2005

La pittura nel Veneto, Il quattrocento, vol II, a c. M. Lucco, Giunta Regionale del Veneto, Electa, Milano 1990.

La natura e i suoi simboli, piante, fiori e anima, a c. di S. Zuffi, collana Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2003.

Il cibo e la tavola, a c. di S. Zuffi, collana Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2006.

Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo, Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro, a c. di P. C. Mariani, Skira Artificio, Ginevra-Milano, 2001.

Storia religiosa del Veneto, diocesi di Belluno e Feltre, a c. N. Tiezza, Giunta Regionale del Veneto Gregoriana Editrice, Mediagraf s.r.l., [Noventa Padovana (Pd)], 1996.

Ville venete e la provincia di Belluno, a c. dell'Istituto Regionale per le ville venete, Marsiglio s.p.a., Venezia, 2004.

Veneto ieri, oggi, domani a c. di G. Barbon, Supplemento del Gennaio 1994 (realizzato dalle classi terze della Scuola Media Statale di Ormelle (TV) a.s. 1991-1992 sotto la direzione del prof.G.Barbon).

Catasto austro-italiano partitari I, serie 1146, particelle 924, 1367, 1368, anno 1849 (Archivio Storico di Belluno).

SCHEDE TECNICHE DEI MATERIALI

SCHEDA TECNICA (aggiornamento Settembre 2003)

ACETONE

Caratteristiche chimico-fisiche

Formula: $\text{CH}_3\cdot\text{CO}\cdot\text{CH}_3$

Sinonimo: dimetilchetone

Aspetto: liquido incolore

Densità a 20°C : 0,790

Punto di ebollizione: 56°C

Punto di infiammabilità : -17°C

Parametri di solubilità: f_d 47, f_p 32, f_h 21

Solubilità.

Solubile in tutti i rapporti con acqua, alcool, etere. Solubile negli idrocarburi alifatici e aromatici.

Usi.

Solvente polare, penetrante, volatile, a bassa ritenzione, atossico.

Ottimo solvente per la rimozione di olii, cera d'api, elemi, dammar, cera Manilla, mastice, colofonia, sandracca, gommalacca.

Discreto solvente per copale, cera montana, ozocherite, asfalto, carnauba,

Bassa solubilità per gomma arabica, adragante, bitume giudaico.

L'acetone con acqua forma miscele azeotropiche

Stabilità

Stabile. Igroscopico

Precauzioni.

Altamente infiammabile. Evitare il contatto con fiamme scintille- Tenere ben chiuso il contenitore in ambiente fresco- Evitare di respirare i vapori. Irritante per la pelle.

Taglie : 1 - 5 - 25 - litri

Le istruzioni e le informazioni sopra riportate sono dettate da una lunga esperienza di laboratorio e di impiego e sono quindi accurate e pertinenti. Poiché le reali condizioni di utilizzo da parte degli Utenti non sono da noi controllabili, esse vengono fornite da parte nostra senza alcuna responsabilità o garanzia, implicita od esplicita.

SCHEDA TECNICA (aggiornamento agosto 2001)

ALCOOL BENZILICO

Caratteristiche chimico – fisiche

Composizione: $C_6H_5CH_2OH$
Peso molecolare: 108 gr/mol
Aspetto: liquido incolore
Odore: caratteristico
P.to di ebollizione: 206°C
P.to di infiammabilità: 100°C
Solubilità: in acqua 1%; solubile in solventi organici
Parametri di solubilità : f_d 48, f_p 16, f_h 36

Usi

Ottimo potere solvente per la rimozione di resine naturali (gommalacca, mastice, dammar, elemi, sandracca) e sintetiche (movolith, polivinilbutirradi), nonché per alcune sostanze proteiche (in particolar modo la caseina). Costituisce una buona alternativa all'utilizzo della ben più tossica dimetilformamide.

L'alcole benzilico può essere **gelificato** con l'**Addensante metilcellulosa** (3 %) o con il **Klucel G** (10%)

Stabilità

Reagisce con ossidanti forti

Precauzioni

Nocivo per inalazione ed ingestione. In caso di contatto con occhi, cute e mucose lavare immediatamente ed abbondantemente con acqua.

Taglie

1 litro

Le istruzioni e le informazioni sopra riportate sono dettate da una lunga esperienza di laboratorio e di impiego e sono quindi accurate e pertinenti. Poiché le reali condizioni di utilizzo da parte degli utenti non sono da noi controllabili, esse vengono fornite da parte nostre senza alcuna responsabilità o garanzia, implicita od esplicita.

SCHEMA TECNICA (aggiornamento agosto 2001)

METILETILCHETONE

Caratteristiche chimico - fisiche

Composizione: $\text{CH}_3 \text{CO C}_2\text{H}_5$

Peso molecolare: 72,18 gr/mol

Aspetto: liquido incolore

Odore: caratteristico

P.to di ebollizione: 80°C

P.to di infiammabilità: -4°C

Solubilità: in acqua 20%; solubile in solventi organici

Usi

Ottimo potere solvente polare aprotico per la rimozione di resine sintetiche (polivinilacetati, acrilici, che tonici,); rimuove parzialmente le resine naturali (gommalacca, mastice, dammar, sandracca). Buona solubilizzazione anche nei confronti degli inchiostri. Ha un'azione analoga a quella dell'acetone, al quale viene preferito nonostante abbia una lieve tossicità, per via della sua inferiore volatilità.

Stabilità

Reagisce con ossidanti forti

Precauzioni

Utilizzare seguendo le normali precauzioni di protezione individuale. Aerare il locale prima di soggiornarvi.

Taglie

1 litro, 5 litri

Le istruzioni e le informazioni sopra riportate sono dettate da una lunga esperienza di laboratorio e di impiego e sono quindi accurate e pertinenti. Poiché le reali condizioni di utilizzo da parte degli utenti non sono da noi controllabili, esse vengono fornite da parte nostre senza alcuna responsabilità o garanzia, implicita od esplicita.

SCHEDA TECNICA (aggiornamento agosto 2001)

DESCIALBANTE SK 50 SYREMONT

Resina cationica a scambio per la rimozione di scialbature e incrostazioni calcaree

Caratteristiche chimico – fisiche

Composizione: formulato a base di copolimero stirene/divinilbenzene solfonato in forma acida

Aspetto: polvere di aspetto leggermente bagnato

Colore: giallo

Peso specifico resina: 1.04 – 1.4 gr/ml

Temperatura auto ignizione: > 500°C

Usi

DESCIALBANTE SK-50 è in grado di sequestrare ioni Calcio al supporto cui viene applicato in modo lento e delicato, garantendo pertanto un buon controllo del grado di pulitura. Agisce efficacemente nella rimozione di scialbature ed incrostazioni calcaree. Qualora queste fossero troppo consistenti, se ne consiglia prima l'assottigliamento a bisturi.

La tecnica di impiego di SK50 consiste nella preparazione di impasti con acqua demineralizzata e trattamenti ad impacco. Si consiglia di ricercare i rapporti ottimali di miscelazione con la preparazione preventiva di piccole quantità di impasto in condizioni controllate.

Quando viene miscelato per 1/2 – 1/4 del suo peso, fornisce un impasto facilmente applicabile a spatola o a pennello su superfici preventivamente bagnate. Si consiglia di interporre un foglio di carta giapponese tra supporto ed impasto. Una volta applicato, proteggere l'impacco dall'evaporazione e dall'essiccamento.

Stabilità

Stabile per almeno 2 anni se conservato in confezioni integre e in luogo fresco e asciutto.

Precauzioni

Carattere acido: irritante per cute e occhi; adottare le opportune misure di protezione personale ed evitare l'ingestione e l'inalazione.

Taglie

1 kg, 2.5 kg

Le istruzioni e le informazioni sopra riportate sono dettate da una lunga esperienza di laboratorio e di impiego e sono quindi accurate e pertinenti. Poiché le reali condizioni di utilizzo da parte degli utenti non sono da noi controllabili, esse vengono fornite da parte nostre senza alcuna responsabilità o garanzia, implicita od esplicita.

SCHEDA TECNICA (aggiornamento agosto 2001)

AMMONIO CARBONATO

Caratteristiche chimico - fisiche

Composizione: $(\text{NH}_4)_2\text{CO}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$

Peso molecolare: 114.11 gr/mol

Aspetto: polvere bianca cristallina

Purezza: 98% minimo

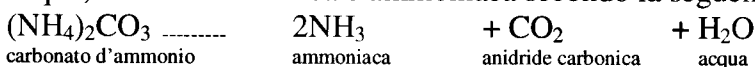
Titolo: 32/33% espresso come NH_3

55,9/56,1% espresso come CO_2

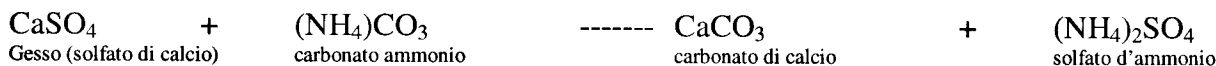
Solubilità: solubile in acqua a 20°C. In acqua calda decompone a anidride carbonica e ammoniaca.

Usi

Sale solubile in acqua per la pulitura di superfici lapidee e affrescate senza lasciare sul supporto alcun residuo. Il carbonato di ammonio decompone spontaneamente dando prodotti volatili quali acqua, anidride carbonica e ammoniaca secondo la seguente reazione:



La liberazione di ammoniaca conferisce al trattamento proprietà detergenti, mentre l'alcalinità consente una graduale gelificazione di materiale di accumulo e vecchie patine proteiche e lipidiche, consentendone la rimozione dalla superficie. Il trattamento prevede l'applicazione ad impacco con **polpa di cellulosa** di soluzioni di sale dal 10% al 20% in acqua demineralizzata per tempi variabili da testare di volta in volta a seconda della natura e dell'entità dello sporco da rimuovere. Inoltre il carbonato di ammonio esercita azione desolfatante, riuscendo a trasformare il gesso eventualmente presente sul supporto in solfato di ammonio più solubile e facilmente asportabile con lavaggio acquoso, secondo la reazione:



La reazione desolfatante può essere completata da un successivo trattamento con **idrossido di bario**.

Stabilità

Instabile: si trasforma spontaneamente in bicarbonato, quindi in ammoniaca e anidride carbonica. Conservare ben chiuso in ambiente asciutto e fresco

Precauzioni

Prodotto altamente alcalino: usare con cura adottando tutte le misure di protezione personali ed evitare di respirare le polveri.

Taglie

Sfuso, secchio da 15kg, sacco da 25 kg.

Le istruzioni e le informazioni sopra riportate sono dettate da una lunga esperienza di laboratorio e di impiego e sono quindi accurate e pertinenti. Poiché le reali condizioni di utilizzo da parte degli utenti non sono da noi controllabili, esse vengono fornite da parte nostre senza alcuna responsabilità o garanzia, implicita od esplicita.

SCHEDA TECNICA (aggiornamento agosto 2001)

AMMONIO BICARBONATO

Caratteristiche chimico – fisiche

Composizione: $(\text{NH}_4)\text{HCO}_3$

Peso molecolare: 79.12 gr/mol

Aspetto: polvere bianca microcristallina

Purezza: 98% minimo

Solubilità: solubile in acqua. In acqua calda decompone a anidride carbonica e ammoniaca.

Usi

Sale per la pulitura di superfici lapidee e affrescate d'applicare in soluzione al 10-20% in acqua demineralizzata in forma di impacco supportato con polpa di cellulosa o sepiolite. Agisce su supporti carbonatici ed esercita anche azione desolfatante. Non lascia residui e decompone naturalmente ad ammoniaca e anidride carbonica (volatili).

Stabilità

Instabile: si trasforma spontaneamente in ammoniaca e anidride carbonica.

Conservare ben chiuso in ambiente asciutto.

Precauzioni

Prodotto alcalino: usare con cura adottando tutte le misure di protezione personali ed evitare di respirare le polveri.

Taglie

Sfuso, secchio da 15 kg, sacco da 25 kg.

Le istruzioni e le informazioni sopra riportate sono dettate da una lunga esperienza di laboratorio e di impiego e sono quindi accurate e pertinenti. Poiché le reali condizioni di utilizzo da parte degli utenti non sono da noi controllabili, esse vengono fornite da parte nostre senza alcuna responsabilità o garanzia, implicita od esplicita.

SCHEDA TECNICA DI SOPPRALLUOGO per dipinti murali

SOGGETTO (titolo-iconografia) Ultima Cena

AUTORE/ATTRIBUZIONE Giovanni di Francia

DATAZIONE/RIFERIMENTO CRONOLOGICO 1466

TECNICA E MISURE (altezza x larghezza) 1,77 X 5,35

COMUNE/EDIFICIO Chiesa di San Giorgio, San Polo di Piave, Treviso

COLLOCAZIONE E PROBLEMATICHE CONSERVATIVE RELATIVE ALL'AMBIENTE

COMUNE San Polo di Piave, Treviso

EDIFICIO/AMBIENTE Chiesa di San Giorgio

UBICAZIONE

esterno		a livello piano del calpestio.....
interno	X	a cm 1,25 dal piano di calpestio
chiosstro		fino alla copertura
corridoio		a cm.....dalla copertura
altro...		

ESPOSIZIONE

nord X	sud	est	ovest
---------------	-----	-----	-------

PROTEZIONE

copertura **X**

tettoia

in una rientranza

altro riparo

senza protezione

UMIDITA'

di risalita capillare **X**

di condensa **X**

infiltrazioni

UBICAZIONE SFAVOREVOLE

prossimità del mare

sbalzi termoigrometrici **X**

agenti atmosferici

agenti inquinanti **X**

luce diretta

eccessivo calore

poca ventilazione

troppa ventilazione

fumo

affollamento **X**

CAUSE INCIDENTALI

terremoti

incendi

alluvioni

atti vandalici

altro... Danni provocati dalla Grande Guerra che provocò la distruzione del campanile e della gran parte della copertura.

ALTRE CAUSE DI DEGRADO

incuria

scarsa manutenzione **X**

precedenti restauri **X**

(Sono molti i restauri effettuati negli anni in particolare nei primi anni del '900, nel 1929, nel 1965, nel 1969, nel 1973, nel 1977 e nel 1994)

altro...

OSSERVAZIONI....

STRATI PITTORICI

FENOMENI DI DEGRADO

abrasioni **X**

usura

polverizzazione

decoesioni

sollevamenti **X**

alterazioni cromatiche **X**

efflorescenze saline **X**

crystallizzazioni saline **X**

lacune **X**

opacizzazioni e veli bianchi

attacchi biologici

depositi organici

incisioni o scritte volontarie

polvere superficiale **X**

particellato atmosferico **X**

fumo candela

cera

colature di colore

tinteggiatura a calce

residui di scialbo X (nella zona dei finti marmi)

precedenti restauri X

ridipinture X

stuccature X

trattamento con protettivi X

altro...

SALI

lieve intensità X localizzati X

media X medi

accentuata diffusi

RESISTENZA ALL'ACQUA

buona

sufficiente

scarsa

COESIONE

buona X localizzata

discreta media

scarsa diffusa X

ADESIONE AL SUPPORTO

buona		localizzata	
discreta		media	X
scarsa	X	diffusa	

LACUNE

piccole	X	poche	
medie	X	n. medio	X
estese		molte	

OSSERVAZIONI....

STRATI D'INTONACO E ARRICCIO

DESCRIZIONE (Sottile e non visibile)

arriccio

uno strato d'intonaco

più strati d'intonaco

intonachino

preparazione a calce

FENOMENI DI DEGRADO

rottture

fessurazioni

crepe

lacune

presenza di sali

attacchi biologici

disgregazione

decoesioni

abrasioni

stacchi

vuoti

precedenti restauri

altro...

UMIDITA'

di risalita capillare

di condensa

infiltrazioni

live intensità media accentuata

localizzata media diffusa

SALI

lieve intensità localizzati

media medi

accentuata diffusi

COESIONE

buona localizzata

discreta media

scarsa diffusa

ADESIONE AL SUPPORTO

buona	localizzata
discreta	media
scarsa	diffusa

ROTTURE/CREPE

piccole	poche	X
medie	X	n. medio
estese	molte	

LACUNE

piccole	poche
medie	n. medio
estese	molte

INCISIONI VOLONTARIE

no	si	n. limitato	molte
----	----	-------------	-------

OSSERVAZIONI....

DOCUMENTAZIONE ALLEGATA

DOCUMENTAZIONE D'ARCHIVIO (relazioni di restauro)	si	X	no
DOCUMENTAZIONE BIBLIOGRAFICA (collocazione, iconografia, ecc.)	si	X	no
DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	si	X	no
DOCUMENTAZIONE GRAFICA			
mappatura dei danni al supporto			
mappatura dei danni all'intonaco			
mappatura dei danni alla superficie pittorica		X	
ANALISI CHIMICHE	si	no	X

OSSERVAZIONI...

PROGETTO DI RESTAURO

SAGGI PER LA PROGETTAZIONE DEL RESTAURO:

TIPO D'INTERVENTO

pronto intervento

restauro X

manutenzione

INTERVENTI URGENTI

applicazioni di garze protettive

consolidamenti localizzati X

puntellature provvisorie

stacchi parziali e loro ricollocamento

rimozioni di depositi superficiali

SCROSTATURA

strato sottile spesso più strati

rimozione facile scialbo tenace scialbo molto tenace scialbo cristallizzazione

localizzata media diffusa di tutta la superficie

RIMOZIONE

depositi superficiali X

residui di scialbo

incrostazioni

stuccature X

DESALINIZZAZIONE

lieve intensità		media		accentuata
localizzata	X	media	X	diffusa

DISINFESTAZIONE

a scopo preventivo		attacco superficiale		attacco radicato
localizzata		media		diffusa

FISSAGGI

pellicola pittorica	X	strato preparatorio	più strati	intonaco	bordi delle rotture
localizzata		media	X	diffusa	

CONSOLIDAMENTI

pellicola pittorica	X	strato preparatorio	più strati	intonaco	bordi delle rotture
dell'arriccio		del supporto	riempimenti vuoti	X	
localizzata	X	media	diffusa		

ABBATTIMENTO DEGLI INTONACI

malte a base di calce		in cemento		miste
piccoli		medi		estesi

PULITURA

depositi superficiali	X	sostanze soprammesse	X	asportazione ridipintura	X
-----------------------	---	----------------------	---	--------------------------	---

NUOVE MALTE SOTTO LIVELLO

strato sottile	medio spessore	spesso
piccole	medie	estese

STUCCATURE DELLA LACUNA

piccole	medie X	estese
localizzate X	medie	diffuse

PRESENTAZIONE ESTETICA

velatura X	tono neutro	differenziata	tratteggio X
poco	n. medio X	molto	

PROTEZIONE FINALE

a pennello	a spruzzo	una stesura	più stesure
------------	-----------	-------------	-------------

OSSERVAZIONI:

OSSERVAZIONI RIGUARDO IL RISANAMENTO AMBIENTALE:

operazioni consigliate da effettuare sulla muratura esterna è quello di un risanamento dell'intonaco, soprattutto nella parete nord dove sono evidenti le presenze di annerimenti superficiali di natura biologica su tutta la facciata e la presenza di muschi lungo tutta la parte bassa. Il drenaggio a vespaio effettuato attorno agli anni settanta con funzione di isolamento dall'umidità di risalita non è più funzionale visto il degrado interno subito nelle pitture; è consigliabile per ciò una nuova strategia di risanamento effettuabile da personale competente.

MONITORAGGIO AMBIENTALE

si	X	no	modulo allegato
----	---	----	-----------------