



## Il *Flügelaltar* della chiesa di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore: un contesto per la *Madonna d'Azeglio*

Marta Mazza\*

### Prologo

Il *Flügelaltar* di Pieve di Cadore è noto da tempo alla bibliografia di settore. L'ampia scheda compilata da Giuseppina Perusini nel 2004, in occasione della mostra bellunese *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate alpine tra Gotico e Rinascimento*, rimane una premessa imprescindibile, alla quale si farà continuo riferimento<sup>1</sup>. Varrà pertanto la pena richiamarne i principali contenuti, così da rendere più agevole la comprensione della sequenza dei ragionamenti che oggi vi si possono innestare, alla luce di alcune nuove consapevolezze.

Il grande altare a portelle è ampiamente documentato da fonti antiche, che ne restituiscono dettagliata descrizione e lo registrano completo sino al primo decennio del XIX secolo<sup>2</sup>. Nel 1813 l'abbattimento dell'abside gotica della chiesa<sup>3</sup> ne comporta, infatti, lo smembramento: alla data del 1865 le portelle dipinte dello scrigno e la predella – anch'essa a battenti, come d'uso, e perciò allora indicata come 'altarino' – risultano conservate in sagrestia, in un assetto musealizzato che non dà conto della loro originaria comune appartenenza. A partire dalla metà del XX secolo, contestualmente allo sviluppo di una bibliografia specifica di settore, prendono pertanto il via numerosi esercizi esegetici, tra i quali andranno almeno rammentati la corretta identificazione dell'altarino quale predella di altare altoatesino<sup>4</sup>; il riconoscimento della stessa quale parte dell'antico altare maggiore e la sua attribuzione ad Hans Klocker, essendovi ancora inseriti due dei tre originali busti scultorei, di lì estratti in tempi più recenti<sup>5</sup>; l'individuazione delle quattro tavole dipinte *recto* e *verso* quali portelle d'altare<sup>6</sup>; l'arco temporale e il luogo di provenienza<sup>7</sup>; il collegamento tra le portelle e la predella,

per congruenza tra misure e affinità stilistiche<sup>8</sup>; l'attribuzione anche dei dipinti all'ambito klockeriano, per avvicinamento stilistico agli altari di Pinzano di Montagna e di Caldaro<sup>9</sup>. Il rinvenimento di un prezioso e inequivocabile documento riconduce infine l'altare alla bottega di Ruprecht Potsch, a cui risultano attestati pagamenti tra il 1499 e il 1500<sup>10</sup>: tirando in ballo un nome fino ad allora collegato a imprese bellunesi di cronologia posteriore e dalle diverse prerogative formali, il documento disorienta e interroga; ma in verità, lungi dall'inficiare le precedenti ipotesi attributive e i molti esercizi di confronto svolti fino a quel momento, la nuova certezza vale a legittimare quanto già ipotizzato in merito all'organizzazione delle botteghe altoatesine e più specificatamente brissinesi, per le quali sembra plausibile, nei decenni a



1. Altare dell'Addolorata con le sculture degli apostoli dipinte di bianco, Pozzale di Pieve di Cadore (BI), chiesa di San Tommaso



2. *San Paolo*, altare dell'Addolorata, Pozzale di Pieve di Cadore (BL), chiesa di San Tommaso

3. *San Pietro*, altare dell'Addolorata, Pozzale di Pieve di Cadore (BL), chiesa di San Tommaso

cavallo tra XV e XVI secolo, un'impostazione 'aperta' fatta di interazioni e scambi, tanto di prassi operative quanto di maestranze. Un modello produttivo territoriale, quasi una sorta di 'distretto' *ante litteram*, che si avrà modo di approfondire più oltre nel dar conto delle preannunciate novità.

#### Il rinvenimento: gli apostoli Pietro e Paolo a Pozzale

Non molto tempo dopo lo svolgimento della ricordata mostra bellunese, recandomi nella chiesa di San Tommaso a Pozzale per verificare lo stato del dipinto di Vittore Carpaccio lì conservato riscontrai la presenza di due sculture che, pur dipinte di bianco, a finto marmo, erano palesemente lignee. Non erano più cave in quel momento, poiché tamponate sul retro per una visione a tutto tondo; ma la loro corretta identità materica rimaneva intuibile da talune prerogative del modellato, da quanto traspariva in corrispondenza ad alcune sfogliature delle pellicole pittoriche bianche e, più decisamente, dal 'suono' rilevato al controllo tattile. Le sculture, infatti, semplicemente poggiate sulla mensa dell'altare laterale di sinistra dedicato alla Madonna addolorata, erano in realtà, certamente da tempo, a portata di mano: è verosimile ipotizzare che sia stata la presenza di un forte catalizzatore d'attenzione come il

Carpaccio a impedirne, o quanto meno a non favorirne, la congrua interpretazione (fig. 1-3). Stante l'identità dei due personaggi raffigurati – gli apostoli Pietro e Paolo con i loro inconfondibili attributi – l'incontro fu subito un'agnizione<sup>11</sup>: era alquanto probabile che si potesse trattare delle due sculture già inserite nello scrigno del *Flügelaltar* dell'arcidiaconale ai lati della Vergine, come da dettagliate descrizioni antiche già sopra menzionate; anche le loro misure – poco più di 130 centimetri di altezza per ciascuna – erano perfettamente compatibili con quelle ipotizzate in base alla dimensione delle parti già note. Restava da capire se sotto l'ottundente cromia bianca, che aveva grossolanamente saturato il modellato, ci fossero davvero le due "opere bellissime e di gran prezzo tanto espressive che paiono vive" descritte da Gio. Antonio Barnabò intorno al 1730 e se vi si potessero ancora rinvenire le "moltissime decorazioni alla greca" annotate dall'abate Giuseppe Sampieri trent'anni dopo<sup>12</sup>.

Il restauro delle due sculture fu pertanto immediatamente inserito nella programmazione triennale dei lavori del Ministero per i beni e le attività culturali e, grazie alla specifica sensibilità della soprintendente Anna Maria Spiazzi, che ne caldeggiò con convinzione l'esecuzione, fu anche rapidamente finanziato e intrapreso<sup>13</sup>. Il lavoro fu eseguito da Milena Dean con compe-

tenza e consolidata maestria, doti assolutamente necessarie per un intervento connotato da esiti clamorosi, ma perseguiti mediante scelte difficili e coraggiose, che non ammettevano esitazioni; e che è pertanto doveroso, a posteriori, argomentare. Tuttavia, prima di addentrarci nel commento degli aspetti squisitamente tecnici nonché delle analisi stilistiche e attributive che ne discendono, non possiamo non provare a dar conto della presenza di Pietro e Paolo a Pozzale, tentando di ricostruire a ritroso le loro peregrinazioni dell'ultimo secolo e mezzo.

Come dettagliato nel contributo di Milena Dean che segue, le stratigrafie eseguite sugli apostoli hanno dato conto di una sequenza di ben sei ridipinture, di cui la prima policroma e le altre interamente bianche; tutte comunque da datarsi *post* 1813, ovvero dopo lo smembramento dell'altare conseguente alla riedificazione ampliata del sito architettonico. Che si trattasse di reimpiegare le sculture in una nuova posizione, su qualche diverso altare della chiesa, o di esporle in sagrestia – dove furono verosimilmente poste subito le portelle e la predella, più difficilmente riciclabili – la prima ridipintura fu probabilmente pensata per risarcire lo stato lacunoso delle cromie originali; di certo questa stessa operazione manutentiva finì per compromettere ulteriormente ciò che ancora sussisteva, raschiando e abradendo le finiture antiche<sup>14</sup>.

Tale ripresa della policromia dovette durare non più di qualche decennio: i cinque strati sovrammessi – pur ipotizzandoli di durata esigua, all'incirca ventennale – si susseguono infatti per almeno un secolo fino al settimo decennio del Novecento, data compatibile con il più recente degli strati rinvenuti. E la trasformazione monocroma delle statue, incoerente con un'eventuale musealizzazione, si spiega soltanto con il reimpiego in altare marmoreo o simil-marmoreo, ancora a Pieve o già a Pozzale. Essendo Pietro e Paolo compatroni della chiesa dedicata alla Vergine è difficile pensare che, una volta estrapolati dalla cassa quattrocentesca, venissero lì declassati dall'altar maggiore a un altare laterale; in effetti, una fotografia pubblicata nel 1907 attesta una sistemazione dell'altare maggiore, posteriore al 1813 e precedente a quella attuale, con due apostoli campeggianti ai lati del tabernacolo<sup>15</sup>; ma le due sculture non sono palesemente quelle rinvenute a Pozzale, bensì quelle che oggi si trovano nicchiate entro

i pilastri che strutturano le campate, tra prebiterio e navata. In ultima istanza, dunque, essendo gli apostoli della foto stilisticamente databili alla metà del XIX secolo, si potrebbero formulare le seguenti ipotesi: che quelli del *Flügelaltar* siano stati utilizzati per qualche decennio nell'ambito della ricostruzione abside<sup>16</sup>, sull'altar maggiore o comunque in posizione compatibile con i lavori in corso; che vi siano stati posti con le loro cromie originali e che si sia reso poi necessario “rinfrescarle” a causa di una compromissione forse indotta dai lavori stessi; che siano state infine sostituite con le due fotografate – ancora lignee, ma più grandi e nate monocrome – rendendosi a quel punto disponibili per una nuova, diversa collocazione. Lo spostamento in un edificio secondario, del resto, diventava a quel punto prassi ordinaria; attestata, nella gestione del patrimonio ecclesiastico, in ogni epoca e luogo, senza soluzione di continuità. Non ci sembra plausibile sostenere che i pozzalini abbiano rivendicato le opere in nome del contributo economico che, tre secoli prima, avevano erogato per la loro realizzazione<sup>17</sup>; certo è che il loro arrivo nella chiesa di San Tommaso vale, nella rilettura storica, quale sorta di risarcimento morale.

Non essendosi a oggi rinvenuti documenti chiarificatori, è difficile datare puntualmente tale trasferimento; quasi certamente, tuttavia, possiamo affermare che gli apostoli quattrocenteschi non erano ancora arrivati a Pozzale alla data del 4 maggio 1844, quando un rovinoso incendio distrusse pressoché interamente il villaggio e la sua chiesa, appena inaugurata dopo la ricostruzione<sup>18</sup>. Il loro stato conservativo, infatti, per quanto assai sofferto e stratificato, non ha evidenziato alcuna traccia di bruciatura o affumicatura; diversamente il dipinto di Carpaccio, documentato nell'edificio fin dalla sua realizzazione nel 1519, presenta un'irreversibile macroscopica sofferenza della pellicola pittorica, decisamente compatibile con l'evento calamitoso<sup>19</sup>. Non è dunque improbabile che Pietro e Paolo arrivino a Pozzale poco dopo il 1844, nell'ambito della risistemazione dell'edificio incendiato e privato delle suppellettili antiche, per il quale fu necessario ridisegnare integralmente i tre altari previsti. Il maggiore fu realizzato dallo scultore ebanista Valentino Panciera Besarel in collaborazione con il padre Giovanni Battista e su disegno dell'architetto Giuseppe Segusini<sup>20</sup>: un insieme sobrio ma ele-



gante, costituito da una mensa sormontata da un tabernacolo a tempietto a pianta circolare, interamente realizzato in legno, ma nobilitato da finiture pittoriche a finto marmo nelle parti strutturali e a bronzo nei dettagli decorativi. Gli altari laterali, rispettivamente dedicati all'Addolorata e al Sacro cuore, interpretano invece il coerente neoclassicismo dell'edificio all'insegna del minimalismo: due semplicissime mense a parallelepipedo sormontate da nicchie per statue incavate nel muro, inserite in strutture architettoniche a semicolonne timpanate dipinte sulle pareti a *trompe-l'oeil*.

Trovati sulla mensa dell'altare dell'Addolorata<sup>21</sup>, come già precisato, Pietro e Paolo potrebbero anche essere stati prima posti sull'altare maggiore, costituendo un insieme quasi preludente a quello che Besarel realizzerà nella parrocchiale de La Valle Agordina nel 1884<sup>22</sup>. L'utilizzo di sculture preesistenti, peraltro, era già stato sperimentato da Giovanni Battista nell'altar maggiore della chiesa di Santa Caterina a Dont di Forno di Zoldo nel 1836: ai lati del tabernacolo, raccordate all'insieme architettonico mediante gli alti plinti di base, erano state volute le sculture di santa Caterina e di san Francesco, estrapolate dal vecchio altare degli Auregne e nobilitate da una finitura monocroma a finto marmo<sup>23</sup>. Non sarà superfluo notare che una prassi "economica" di questo tipo sarebbe stata particolarmente opportuna a Pozzale, stanti gli imprevisti oneri causati dall'incendio, e che l'altar maggiore, se raffrontato con gli esempi suddetti, sembrerebbe proprio chiedere un corredo scultoreo bilaterale. È a San Tommaso comunque, con ogni probabilità, che inizierà la vita bianca degli apostoli.

In chiusura di capitolo, un accento sulla presenza cadorina di Valentino Panciera Besarel, ancora impegnato qualche tempo dopo a Pieve<sup>24</sup>: non sarà priva di significato per altri sorprendenti risvolti della vicenda, che continuiamo di seguito a dipanare in tutta la sua complessità.

#### Il riconoscimento: la *Madonna d'Azeglio*

Nel mentre si procedeva al restauro degli apostoli bianchi, Giuseppina Perusini ci segnalò l'esistenza, nelle collezioni di Palazzo Madama a Torino, di una *Madonna in trono con Bambino* lignea, policromata e dorata, che sembrava assai vicina alle nostre sculture e per la quale, in assenza di indicazioni diverse, era legittimo ipotizzare una provenienza cadorina (fig. 4).



4. *Madonna con il Bambino*, Torino, Palazzo Madama

La *Madonna*, straordinariamente bella e ben conservata, è oggi esposta nell'interessante sezione antica dei musei civici torinesi, cui appartiene dal 1891<sup>25</sup>. Faceva parte delle corpose collezioni del marchese Emanuele Taparelli d'Azeglio – direttore del museo dal 1879 fino alla morte, nel 1890 – ed era stata destinata in eredità al nipote Emanuele Pes di Villamarina, esclusa cioè dal grosso legato testamentario a favore del museo stesso. Tuttavia, grazie a una trattativa avviata dal Pes col Comune di Torino per lo scambio di cinque opere da lui ricevute con tre mobili d'ebano intarsiato in avorio avuti invece dal museo, la scultura era infine confluita, nel febbraio 1891, nel lascito a destinazione pubblica. A leggere l'elenco delle cinque opere suddette<sup>26</sup>, si può ipotizzare che fossero state ritenute da d'Azeglio pezzi unici e in qualche



5. Altare a portelle, Londra, Victoria and Albert Museum (© Victoria and Albert Museum, London / <https://collections.vam.ac.uk>)

modo avulsi dal *corpus* coerente del suo patrimonio<sup>27</sup>; che, acquistate per una fruizione privata, dovessero, nell'intento di chi le aveva scelte, continuare a svolgerla. La musealizzazione è stata tuttavia provvidenziale per lo sviluppo della nostra storia: pur essendo in Palazzo Madama un *unicum* e palesando, come tale, i bizzarri e talora distorti percorsi della conservazione e del collezionismo, la Madonna, assisa in trono, col Bimbo eretto sul ginocchio destro, si è lasciata riconoscere prima come altoatesina – per prerogative stilistiche e paternità – e ora come cadorina – per provenienza originaria. Il riconoscimento non può che essere convinto: tutto nella *Madonna d'Azeglio* parla la stessa lingua degli apostoli Pietro e Paolo già inseriti nello scrigno del *Flügelaltar* di Pieve:

in *primis* la concezione stessa dei volumi corporei e della loro interazione con gli elementi esornativi, come avremo modo di chiarire più oltre; quindi, una serrata sequenza di dettagli, dal trattamento delle chiome a quello dei tratti fisionomici dei volti, dalla plastica arditamente assottigliata dei polsi delle vesti alla stesura delle cromie, dalle caratteristiche del *Presbrokat* a quelle del decoro a lettere capitali che perimetra il manto dorato della Vergine<sup>28</sup>. In assenza di documenti che certifichino senza dubbi il luogo di partenza, del resto, di tale convinta identificazione è ottima riprova l'eccellente sforzo di contestualizzazione e attributivo svolto dallo staff dei Musei civici torinesi in occasione del restauro eseguito nel 2008: senza avere allora a disposizione alcun elemento che potesse datare puntualmente la scultura o, tantomeno, apparentarla alle statue cadorine, gli studiosi focalizzarono con grande lucidità tutto quanto oggi sembra trovare oggettivata conferma: i legami con la produzione sudtirolese, anche alla luce della vicinanza tra la *Madonna d'Azeglio* e quella dell'altare a portelle appartenente alle collezioni del Victoria & Albert Museum di Londra (fig. 5), che Egg attribuisce, mai smentito, a Ruprecht Potsch<sup>29</sup>; la maggiore qualità dell'opera torinese rispetto a quella delle altre sculture certamente riconducibili alla bottega di quel maestro; la presenza evidente di influssi svevi, intesi non in contraddizione con l'ambito brissinese di Klocker e Potsch, bensì quale portato di interscambi – di stilemi, ma anche concretamente di maestranze – certamente assai attivi in Sudtirolo. Alla luce dell'attenzione riservata dal collezionismo ottocentesco a opere di quest'area e ai molti contatti di d'Azeglio con antiquari certamente in grado di rifornirsene, magari per il mercato inglese<sup>30</sup>, il quadro sembra definitivamente comporsi. Non scordiamoci, a tal proposito, della foto, già pubblicata da Giuseppina Perusini<sup>31</sup>, rinvenuta nell'archivio di Valentino Panciera Besarel e raffigurante il suddetto altare di Londra, formalmente acquistato dal Victoria & Albert nel 1866 dall'antiquario veneziano Antonio Salvati<sup>32</sup>: nell'attesa di circostanziare più oltre in dettaglio alcuni risvolti di questo acquisto, possiamo intanto assumerlo come paradigma di una moda commerciale in cui il nostro caso risulta perfettamente inserito. L'ottimo stato conservativo della *Madonna*



*d'Azeglio* – mai ridipinta, né policroma né monocroma – si spiega facilmente: se dal 1891 in poi è stata la musealizzazione a preservarne l'aspetto, prima di allora sarà stato piuttosto il mancato reimpiego a evitarle i trattamenti trasformativo-manutentivi subiti invece dagli apostoli Pietro e Paolo. È del tutto probabile che la *Madonna*, pesantemente decontestualizzata con l'eliminazione del trono e dell'apparato di angeli reggicortina che certamente la circondavano – analogamente a quanto accade nei *Flügelaltäre* più completi e segnatamente in quello di Pinzano – non sia stata ritenuta adatta a un riuso statuaria autonomo e che sia stata pertanto conservata in sagrestia analogamente alle portelle dello scrigno e alla predella; e che, qualche decennio dopo lo smembramento del 1813, sia finita nel mercato antiquariale grazie alla mediazione di qualcuno che aveva perfetta coscienza del suo inarrivabile valore compositivo e plastico, davvero unico tanto nel contesto sudtirolese di produzione quanto in quello alto bellunese di destinazione.

#### L'analisi iconografica: i santi

Con la scoperta delle tre sculture già inserite nello scrigno dell'altare di Pieve di Cadore, le descrizioni antiche del manufatto trovano finalmente compiuta corrispondenza visiva. Gio. Antonio Barnabò ci conforta sull'identificazione della Madonna, poiché il Bambino Gesù “ignudo le sta ritto sulle ginocchia”; ma alimenta il rammarico per quanto perduto, specificando che Maria Vergine stava seduta su un “elevato magnifico trono” e che era festeggiata “da vari angeli pure scolpiti ed elegantemente disposti”. Dei santi Pietro e Paolo, che indica come posti in piedi ai lati della Vergine, in un altro manoscritto dice che sono “opere bellissime e di gran prezzo tanto espressive che paiono vive”, mentre l'abate Sampieri li specifica “con moltissime decorazioni alla greca”: puntualizzazioni tutte avvalorate dal commovente naturalismo delle due figure rinvenute nonché dall'andamento dei decori a lettere gotiche capitali<sup>33</sup> che accompagnano tutte le bordure – collo, polsi, profilo basso – della veste di san Pietro.

Le portelle, pur chiaramente dette dipinte *recto* e *verso*, vengono sempre viste e descritte nell'assetto festivo, con le quattro narrazioni evangeliche riconosciute senza esitazioni: *Annunciazione*, *Nascita di Gesù*, *Adorazione dei Magi* e *Circoncisione*, leggibili in senso

orario partendo in alto a sinistra (fig. 6-9). Nessuna tra le fonti antiche dà infatti conto delle quattro coppie di santi visibili a portelle chiuse e identificate in dettaglio, per la prima volta, da monsignor Fiori nel 1966<sup>34</sup>. Il riconoscimento di sei degli otto santi raffigurati è da allora associato: Tommaso, Bartolomeo, Candido (?), Nicola, Michele arcangelo e Caterina documentano palesemente dediche territorialmente radicate e, come già notato<sup>35</sup>, più specificamente riferibili a chiese succursali dell'arcidiaconale di Pieve, rispettivamente site a Pozzale, a Nebbiù, a Tai, a Perarolo, a Caralte e nella stessa Pieve<sup>36</sup> (fig. 10-13). L'identità degli ultimi due santi, quelli raffigurati davanti all'*Adorazione dei Magi* in basso a destra, rimane invece tutta da chiarire. Fiori li riconosce come Bernardino e Osvaldo, dandone dettagliata descrizione; ma gli studiosi successivi trattengono solo la seconda proposta e pensano a Francesco per il santo in saio francescano con crocifisso nella mano sinistra. In entrambi i casi, la corrispondenza con eponimi indigeni viene meno. Accantonando per un attimo la figura del frate, è in realtà il presunto Osvaldo a suscitare perplessità: la “colomba, recante nel becco l'anello nunziale, che invierà alla futura sua sposa”<sup>37</sup> è invece palesemente un gallo, con cresta e bargigli e senza alcunché nel becco. Il santo poi, che indica puntualmente l'animale, quale attributo identitario particolarmente significativo, è privo delle vesti militari e regali usualmente indossate dalle di Northumbria<sup>38</sup>. È dunque assolutamente necessario pensare a un'identità alternativa, per quanto tutt'altro che scontata. In aree circvicine<sup>39</sup>, il gallo identifica un santo che ha questo nome proprio, ma si tratta in quei casi di Gallo vescovo, con mitra e pastorale; e un orso è invece l'attributo dell'omonimo santo eremita. Bello sarebbe pensare a Pietro, nel tentativo di riferire anche questa figura a una chiesa del territorio: all'apostolo era infatti dedicata la più antica di Pieve, sul Montericco; ma certo la fisionomia giovane e imberbe del personaggio, nonché la presenza del Pietro scultoreo nello scrigno, scoraggiano definitivamente. L'unica possibilità alternativa sembra essere san Vito, rappresentato talora con un gallo, specie nei paesi nordici, e sempre giovane, fanciullo o anche ragazzo, come nel nostro caso<sup>40</sup>. Tale identificazione non parrebbe collegabile a siti sacri vicini a Pieve; ma non si dovrà scordare che nel 1566 Orazio Vecellio sceglierà lo stesso perso-

6. *Annunciazione*,  
recto, sagrestia,  
portella, Pieve  
di Cadore, chiesa  
di Santa Maria  
Nascente

7. *Nascita di Gesù*,  
recto, sagrestia,  
portella, Pieve  
di Cadore, chiesa  
di Santa Maria  
Nascente

8. *Adorazione  
dei Magi*, recto,  
sagrestia, portella,  
Pieve di Cadore,  
chiesa di Santa  
Maria Nascente

9. *Circoncisione*,  
recto, sagrestia,  
portella, Pieve  
di Cadore, chiesa  
di Santa Maria  
Nascente



naggio per le “misteriose” portelle della chiesa di San Biagio nella vicinissima Calalzo<sup>41</sup>. Sappiamo del resto, per via documentaria, che i calalini furono certamente tra coloro che presero parte al pagamento dell’antico altare a portelle<sup>42</sup> e dobbiamo quindi ipotizzare che il loro santo d’affezione vi fosse raffigurato. Nessun elemen-

to a oggi noto può in verità farci pensare che nel 1498 Vito sostituisse Biagio, titolare a Calalzo già dal 1234; ma la coincidenza va comunque rilevata e merita approfondimento. Intanto si potrà senz’altro ipotizzare che Biagio fosse tra i molti santi raffigurati nel *Flügelaltar* e ora non più presenti<sup>43</sup>. Se anche, infatti, la corrispon-





10. *Santi Michele e Caterina, verso, sagrestia, portella, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente*



11. *Santi Bernardino (?) e Vito (?), verso, sagrestia, portella, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente*

12. *Santi Tommaso e Bartolomeo, verso, sagrestia, portella, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente*

13. *Candido (?) e Nicola vescovi, verso, sagrestia, portella, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente*



denza tra i santi delle portelle e i titoli delle chiese filiali non ci sembra oggi perfetta, ritengo indiscutibile il fatto che la committenza facesse esplicite richieste in merito all'iconografia di questo tipo di opere, indicando, se non proprio tutti i santi, certamente quelli imprescindibili; si tratta del resto di una prassi documentata<sup>44</sup>.

È proprio in ragione di tali considerazioni, di conseguenza, che si ritiene di dover dubitare della presenza di Francesco, titolo assai raro in ambito cadorino: il francescano con crocifisso potrebbe essere tanto Antonio da Padova – cui era dedicata per esempio in antico una chiesa votiva in Pozzale<sup>45</sup> –, san Nicola da Tolentino



14. *Santi Stefano, Andrea, Giacomo maggiore, Lorenzo*, predella a portelle chiuse, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente

15. *Santi Sebastiano, Girolamo, Giovanni Battista, Rocco*, predella a portelle aperte, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente



– la cui devozione fu portata in Cadore, in quegli anni, dai capitani veneziani Nicola Malipiero e Federico Renier<sup>46</sup> – o anche effettivamente Bernardino, pur privo del consueto trigramma. Si deve per una volta dar atto a Fiori, infatti, di rilevarne correttamente come tipici il volto emaciato e l'acconciatura; e si rammenterà che l'affresco sulla parete di fondo della vicina chiesa titolata a Bernardino a Pelòs di Vigo di Cadore è esattamente coevo all'altare di Pieve<sup>47</sup>.

Vanno infine registrati i santi della predella: i quattro dipinti leggibili a portelline chiuse, i due intagliati a rilievo sulle portelline aperte, i due scolpiti a mezzo busto inseriti all'interno della cassetta, essendo perduto da tempo un terzo di cui rimane solo la sagoma risparmiata dal decoro a *pressgravure* della paretina di fondo (fig. 14-16). Nessuna tra le fonti sette-ottocentesche ne dà conto, non certo per disattenzione o per implicito giudizio critico: è





alquanto probabile che la predella fosse celata alla vista, almeno parzialmente, da quel tabernacolo a forma di tempio con cupola, intagliato e dorato, ornato di statue e bassorilievi, che stava sulla mensa dell'altare maggiore, posto davanti al *Flügelaltar* nel 1626<sup>48</sup>. Si potrebbe anche pensare che la precoce perdita di uno dei busti sia da collegare a questo fatto: non più visibile, magari perché il solo assetto a quel punto accettabile era a predella chiusa, potrebbe essere stato tolto per essere usato altrove. Tutti i santi della predella hanno identità certa: dipinti sono i martiri Stefano e Lorenzo e gli apostoli Andrea e Giacomo maggiore, rappresentato quest'ultimo nella sua leggendaria veste di pellegrino; intagliati sono gli immancabili taumaturghi Sebastiano e Rocco, raffigurato il primo in versione abbigliata e senza frecce, come spesso nella scultura altoatesina; scolpiti sono infine Giovanni Battista e Girolamo, imberbe quest'ultimo, ma identificabile grazie alle porzioni sopravvissute del galero cardinalizio (parte della calotta e della tesa e la nappa che chiudeva il cordone da soggolo). Visualizzano culti precoci e territorialmente radicati, fatta eccezione per il solo Girolamo, che in Cadore non ricorre quasi mai<sup>49</sup>. La posizione più importante, al centro del piccolo scrigno<sup>50</sup>, era del Battista, cui, nella chiesa gotica di Pieve, era dedicata una cappella che forse era stata addirittura una piccola chiesa a sé stante<sup>51</sup>.

L'assetto preottocentesco della chiesa di Santa Maria Nascente, ricostruibile grazie alle visite pastorali e alla descrizione dell'abate Sampieri, è foriero di informazioni preziose sulla ricorrenza dei culti: originari, e quindi pressoché coevi al nostro altare a battenti o istituiti successivamente, vi erano cappelle e altari dedicati a Giovanni evangelista, a Tiziano, alla Trinità, a Rocco e Sebastiano, a Nicola; a Michele, come già ricordato, era consacrata un'intera piccola chiesa. Escludendo dunque i santi già raffigurati, credo sia plausibile ipotizzare che il busto mancante della predella fosse Giovanni evangelista, cui era dedicata la cappella funebre della famiglia Palatini, interamente affrescata con storie del santo. La sagoma ancora leggibile nell'angolo destro – sinistro per chi guarda – della cassa della predella, suggerisce una figura con manto corredata da un attributo tenuto in mano, che ben poteva essere il calice. L'ipotesi già avanzata a favore di Antonio abate resta per altro assai



16. Busto di san Giovanni Battista, predella, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente

interessante, trattandosi di un santo tra i più radicati nel territorio e già presente a Valcalda, nell'ospedale di Pieve, fin dal 1341<sup>52</sup>. Nella predella o in altra posizione, il monaco eremita sarà stato certamente presente nel *Flügelaltar* realizzato da Ruprecht Potsch per Pieve di Cadore; e insieme a lui, quali santi ricorrenti nell'area cadorina e particolarmente venerati dalle genti del posto, vi saranno stati forse anche il succitato Biagio e Giorgio, Lucia, Martino, Floriano<sup>53</sup>, Maria Maddalena.

#### L'analisi stilistica: i pittori

Ricordando ancora di aver assunto la scheda di Giuseppina Perusini quale implicita premessa<sup>54</sup>, arriviamo dunque, finalmente, alla valutazione degli aspetti formali del nostro grande altare, le





17. Sacra  
Conversazione con  
i santi Tommaso,  
Floriano, Antonio  
abate e Caterina,  
Pieve di Forno  
di Zoldo, chiesa  
di San Floriano

cui parti dipinte erano tutte peraltro già note al momento di quell'approfondita riflessione.

Le mani da individuare sono, a mio avviso, almeno tre. Le portelle dello scrigno, *recto* e *verso*, mi sembrano dipinte da un unico artista, del quale ritengo soprattutto rilevante e riconoscibile il proporzionamento delle figure, con teste piccolissime su corpi esili e assai lunghi. I tratti spiccatamente tedeschi, come le linee spezzate finalizzate alla resa a cartoccio delle vesti, appaiono qui del tutto accidentali, come se comparissero soltanto laddove si attivi l'imitazione, anche fraintesa, di un modello. È il caso dell'*Annunciazione* che, seppure iconograficamente vicina al dipinto di Multscher per l'altare maggiore della parrocchiale di Sterzing-Vipiteno<sup>55</sup>, è incapace delle morbidezze naturalistiche lì assai felicemente espresse: l'angelo, in particolare, è in equilibrio precario e mal disposto nello spazio, quasi prigioniero di una veste bianca innaturalmente ripiegata e irrigidita tra le gambe. Anche la

Madonna della *Circoncisione*, già avvicinata a figure delle portelle klockeriane di Caldaro<sup>56</sup>, appare invero condizionata dall'imitazione; e sono piuttosto i personaggi maschili, nella medesima scena, a risultare paradigmatici dello stile dell'artista. Laddove, infatti, si esprime forse più corvivamente ma anche certo liberamente – ed è il caso di tutte le coppie di santi, con un lieve maggior impaccio nei due vescovi – dà vita a figure naturalmente dinamiche, i cui gesti, pur trattenuti, sono enfatizzati dall'enfiatura dei manti, dai passi accennati, dalla disinvolta presa degli attributi identitari; tanto da raggiungere, laddove l'iconografia lo consente – cioè soprattutto nella coppia Michele/Caterina – veri picchi di vivacità. Nonostante l'impaginazione tripartita dei decori apparenti le portelle a quelle della predella e così anche l'altare di Pieve ad altri esemplari di *Flügelaltäre* – come avremo modo di specificare più oltre – il pittore impegnato su queste ali di scrigno ci sembra davvero un *unicum*, talora ingenuo ma non privo di cognizioni formali desunte da ambiti diversi dal suo. È probabile che siano state tali "anomale" caratteristiche a suggerire a Valcanover una datazione più avanzata di quella della predella, prima che fosse finalmente chiarita l'appartenenza di tutte queste parti a un unico composito oggetto; e alla Cusinato una matrice fiamminga<sup>57</sup>.

Alquanto diversi si presentano invece i dipinti della predella, che più si sono prestati ad accostamenti con altre opere e che alcuni studiosi hanno ritenuto di accoppiare a due a due per paternità: un autore per gli scomparti laterali con i martiri Stefano e Lorenzo e un altro per quelli centrali con gli apostoli Andrea e Giacomo maggiore<sup>58</sup>. In verità, l'analisi ravvicinata delle tavolette fornisce dati formali che paiono mettere in discussione l'evidenza macroscopica. Se è vero, infatti, che Stefano e Lorenzo sono figure più esili ed eleganti delle altre, è anche indubitabile la minor qualità del secondo: incerto nella raffigurazione dei lineamenti, della capigliatura, della mano sinistra; portatore di vesti dalle pieghe semplificate, prive della frastagliatura a doppio semicerchio che si ripete più volte sulla dalmatica e sulla tunica bianca di Stefano. Anche Andrea è figura ambigua: affratellato a Giacomo per l'ampia volumetria del corpo, per i rapporti dimensionali tra le parti dello stesso, per le piegature delle vesti, se ne discosta invece per

taluni tratti del volto – gli occhi soprattutto – e per l'accuratezza grafica della capigliatura, quasi memori, entrambi, di Stefano. In considerazione del convincente accostamento proposto dalla Perusini tra Andrea e il Gamaliel delle portelle dell'altare di Pinzano, sembra che i quattro dipinti di Pieve documentino una prassi operativa nella quale alcuni pittori realizzano prototipi e altri ne traggono imitazioni, o per voluto riferimento a un maestro più abile ed esperto o per puntuale prescrizione del capobottega. Nel caso in esame, il mediocre Lorenzo sembra realizzato da mano impacciata a imitazione di Stefano, che è figura davvero di alta qualità; Andrea e Giacomo, invece, potrebbero essere stati realizzati da uno stesso, diverso, autore, più legato a modelli preesistenti nella prima figura – magari compresenti in bottega al momento dell'impresa o transitati in precedenza – e più libero nella seconda. Il confronto proposto da Claut<sup>59</sup> tra i due apostoli e le figure della *Sacra conversazione con santi Tommaso, Floriano, Antonio abate e Caterina* di Pieve di Forno di Zoldo (fig. 17) mi sembra condivisibile e, nella complessa storia dell'altare a battenti di Pieve di Cadore, viene a costituire un primo importante collegamento con opere della Val di Zoldo. Come già l'attribuzione avanzata da Serenella Castri<sup>60</sup> a un aiuto pittore di Hans Klocker e l'argomentazione della stessa studiosa in merito a una commessa sicuramente zoldana, convincente è, infatti, nella proposta dello studioso, l'identificazione della tavola come parte dell'altare dedicato a san Tommaso nella chiesa di San Floriano a Pieve di Zoldo, consacrato il giorno 5 luglio 1502 dall'arcivescovo di Corinto Giulio Brocheto, sostituto di Bernardo Trevisan vescovo di Belluno. La datazione, così prossima a quella del *Flügelaltar* di Pieve di Cadore, non fa che confortare in merito all'ipotesi che uno stesso pittore lavori alle due imprese, nell'ambito della bottega di Postch o del sistema dei "subappalti" da lui attivato. Quanto all'originaria struttura dell'altare di cui la *Sacra conversazione* zoldana doveva far parte, illuminante è un rinvenimento documentario a opera di Letizia Lonzi<sup>61</sup>, che intreccia la nostra storia con fatti sanvitesi. La *Sacra conversazione* alla tedesca, reimpiiegata entro un altare ligneo secentesco nella chiesa di San Floriano a Chiapuzza di San Vito di Cadore e lì fotograficamente documentata ancora nel 1910, deve aver avuto, infatti, mi-

sure non dissimili da quelle della tavola zoldana; e poiché nell'assemblaggio barocco erano state reimpiegate anche due portelle con sante, dipinte *recto* e *verso* e stilisticamente appaiabili alla tavola più grande<sup>62</sup>, pare si possa davvero ipotizzare la diffusione, nel territorio bellunese, di una tipologia di altare ad ali composto da sole parti dipinte, con al centro *sacre conversazioni* pittoriche e di dimensioni complessivamente minori di quelle degli altari con sculture; destinati, probabilmente, a posizioni laterali, come peraltro il rinvenimento documentario proposto da Claut non fa che confermare.

Andrà allora anche notato che, stante la fotografia del 1910, il pittore di Chiapuzza sembra davvero lo stesso di una seconda tavola zoldana, una *Madonna con Bambino tra i santi Martino, Antonio abate, Pietro, Leonardo, Maria Maddalena e Sebastiano* che si trova, come la succitata, nella Pievanale di Pieve di Zoldo e per la quale è analogamente ipotizzabile l'originaria appartenenza a un altare ad ali pittorico, di dimensioni compatibili con una collocazione laterale nella chiesa matrice o centrale in una chiesa del territorio di dimensioni minori<sup>63</sup>.

Poiché le due tavole zoldane non sono state realizzate dal medesimo pittore, ma restano comunque assai simili per tutte le loro prerogative costruttive, decorative e formali, bisognerà dunque concludere che due pittori, di stretta vicinanza, avranno realizzato nello stesso novero di anni, compresi tra il 1498 e il 1502, i dipinti per gli altari di Chiapuzza di San Vito, di Pieve di Cadore e di Pieve di Zoldo; che il primo, quello cioè che lavora per la predella di Pieve di Cadore e per la tavola di Zoldo con quattro santi, lo avrà fatto, almeno nel primo caso, alle dipendenze di Ruprecht Potsch, stante la certezza documentaria di questa titolarità; ma che, essendogli state anche convincentemente attribuite le portelle dipinte dell'altare di Pinzano di Montagna e di Caldaro<sup>64</sup>, sarà stato anche attivo, probabilmente prima, nella bottega di Hans Klocker; che il secondo, cioè quello che lavora per Chiapuzza e per la tavola di Zoldo con sei santi, si sarà distinto dal primo per gli stilemi un tantino più espressionistici, rimanendovi tuttavia più vicino di quanto non lo sia al terzo, ovvero l'autore delle portelle dello scrigno di Pieve di Cadore<sup>65</sup>. E, infine, che esattamente negli stessi anni e negli stessi opi-



fici saranno stati realizzati anche i dipinti della predella dell'altare a battenti del Victoria & Albert Museum di Londra che, seppur forse di qualità superiore nelle parti figurate, presentano l'identica impaginazione decorativa delle portelle feriali della predella e anche dello scrigno di Pieve di Cadore, con racemi dorati su fondo blu nella parte alta, decorazione a *presgravure* nella parte centrale, pavimentazione bicolore a scacchi nella parte bassa.

#### L'analisi stilistica: gli scultori

Per le parti scolpite, l'esercizio attributivo è più semplice e immediato. Fatta salva l'unica eccelsa mano che opera sulle sculture dello scrigno, i busti e i rilievi interni della predella sono entrambi compatibili con l'abile esecuzione di un brissinese ortodosso, di formazione klockeriana. Li caratterizza, infatti, una maniera secca ma elegante, contraddistinta da un'iperdefinizione degli elementi linearistici – barbe, capelli, pellicce, erba – e da una felice interazione tra intagli e policromie. I santi Rocco e Sebastiano sono parzialmente penalizzati dallo scorretto rapporto dimensionale tra teste e corpi, che li intozzisce; ma i dettagli plastici e, soprattutto, la fattura dei lineamenti dei volti, appaiono del tutto sovrapponibili a quelli di Girolamo e Giovanni Battista. I nasi dritti, raccordati senza soluzione di continuità alle arcate sopraccigliari e alle rugosità perilabiali, sono identici nei quattro volti; e così gli occhi, con le palpebre semichiusure in diagonale, e le labbra a taglio, che conferiscono loro espressioni severe e quasi tristi. Qualora anche i rilievi sulle portelle fossero puliti e liberati dall'ingrignimento che ne offusca i tratti<sup>66</sup>, il raffronto risulterebbe palmare; non ci sembra in ogni caso condivisibile la loro attribuzione a Vito da Tesido<sup>67</sup>. Dell'autore della *Madonna con Bambino* e dei santi Pietro e Paolo è più difficile dire, tale è l'incomparabilità qualitativa dei suoi manufatti con quelli usualmente ascritti all'ambito cronologico e geografico di pertinenza.

La contestualizzazione già ipotizzata da Mauro Spina<sup>68</sup> per la *Madonna* è ora assodata per tutto il trio: ne riconduce la produzione alla titolarità del giovane Potsch nel momento in cui, sullo scorcio del XV secolo, la sua attività si andava sviluppando a Bressanone in continuità con quella del già affermato Klocker. Ma la dicotomia interpretativa segnalata in premessa dallo studioso, anziché risolversi, rimane di assoluta attualità: la vicinanza all'ambito svevo

degli Erhart, già segnalata da Gentile<sup>69</sup> e poi da altri per la statua torinese, è in qualche modo rilanciata dalla qualità e dalle caratteristiche degli apostoli, addirittura più anomali di quella nel contesto tirolese conosciuto.

Il dato che ne esprime più macroscopicamente la qualità è il naturalismo, per nulla ostentato, di volti e corpi, talmente maturo da portare a coincidenza l'autorevolezza e la discrezione espressiva. È la struttura anatomica, e ancor più la sua strutturazione nello spazio, a sostanziare le figure prima e più di qualunque corredo esornativo cosicché, se anche le si potesse privare dei manti “a cartoccio”, continuerebbero a vivere e a ostentare classicità. La lacunosità delle policromie e soprattutto la drastica riduzione delle porzioni dorate, con tutta la loro capacità di trasformare la forma in luce, accentuano oggi la compattezza dei volumi; ma la *Madonna d'Azeglio*, assai più integra nelle finiture pittoriche, dimostra con potenza che il merito non cambia. Per trovare raffronti plausibili vien voglia di spostarsi d'ambito, pensando a manufatti d'altra provenienza e d'altra natura materica: alle prime sculture fiorentine di Donatello, per esempio, che come le nostre assumono il corretto proporzionamento solo e unicamente dall'originale punto di vista ribassato e scorciato<sup>70</sup>; o agli apostoli di Andrea del Castagno nella cappella di San Tarasio in San Zaccaria a Venezia, dove è nettissima la dualità tra le robuste e classiche volumetrie dei corpi e il rassodamento “minerale” dei manti che li coprono creando decori di mera superficie.

Il fattore punto di vista non va assolutamente sottovalutato: per il san Pietro era tale da trasformare in profondità l'apparente esilità delle spalle e la grandezza delle splendide mani; per il san Paolo, da ricondurre a espressività e dinamismo lo schiacciamento superficiale di viso e busto; per la Madonna, da ricomporre in maestosità lo scivolamento in avanti del corpo; per il Bambino, da convertire l'accentuato “strabismo” in espressiva direzionalità di sguardo.

L'artista impegnato nelle parti più nobili dell'altare di Pieve di Cadore, dunque, è un vero scultore, che qui intaglia, ma che potrebbe senz'altro aver lavorato anche la pietra<sup>71</sup>; un plastificatore già del tutto consapevole delle logiche che regolamentano i rapporti tra le parti costitutive dei corpi, tra i corpi e lo spazio, tra lo spazio e lo spazio percepito. Un artista che si sarà, molto probabilmente, formato a Ulm assorbendone la

lingua sveva e che si dimostra assai vicino a Michel, prima ancora che a Gregor, Erahrt<sup>72</sup>: nel modo di costruire i volti femminili, con gli ovali pieni, il piccolo aggetto del mento, gli occhi ben distanziati, le bocche vagamente triangolari; nel trattamento delle capigliature, ondulate e voluminose al femminile, a boccoli generosi al maschile, a riccioli a rondelle sulle teste infantili; nella volumetria sostanziale e non superficiale dei corpi. Un artista che avrà però anche capitalizzato il proprio *Wanderzeit*, spingendosi magari fino a terre italiane.

È legittimo chiedersi, dunque, se e dove vi sia ancora retaggio di tanta bravura; se il nostro scultore, residente a Bressanone negli ultimi anni del XV secolo, vi si sia trattenuto o abbia continuato a viaggiare, come quasi certamente in precedenza. E sarà dunque il sistema dei confronti ad aiutarci in tale indagine.

Essendo Pietro e Paolo assolutamente inediti, e quindi evidentemente mai raffrontati, si ripartirà dalla *Madonna d'Azeglio*, cui è stata avvicinata, sin dal 1976, la Madonna centrale del già citato altare a battenti del Victoria & Albert<sup>73</sup> (fig. 18). Le due Madonne non sembrano opera di un medesimo artista, ma sono entrambe frutto di quel naturalismo classico sopra descritto, declinato in particolare dalla corporeità piena, dalla credibilità con cui le gambe si piegano e sostengono, dalla sapiente coerenza tra la postura degli arti e l'andamento di vesti e manti. La scultura londinese è tuttavia un po' più rigida e più secca nelle forme; così anche il Floriano e il Battista che la affiancano rispetto ai nostri apostoli: un po' per l'esatta simmetria speculare che li lega l'uno all'altro, un po' per le prerogative del modellato, più coerente con la tradizione lignea di quanto non lo sia quello delle figure cadorine. Si potrebbe dunque pensare a un rapporto di derivazione, assumendo a prototipi le sculture di Pieve di Cadore.

Di tale rapporto, i guardiani dello scrigno di Londra forniscono del resto evidente conferma. Raffiguranti anch'essi gli apostoli Pietro e Paolo, non sono oggi esposti insieme alla macchina lignea del museo londinese, bensì conservati in deposito; ma li si trova pubblicati nel repertorio della scultura lignea tedesca compilato dal Victoria & Albert nel 2002<sup>74</sup>. Ebbene, se è evidente che il maestro che li realizza è tutto risolto nella tradizione altoatesina che intaglia e incide senza attingere ai terreni alti della plastica anatomicamente consapevole, non v'è tuttavia



18. *Madonna con il Bambino*, altare a portelle, Londra, Victoria and Albert Museum (© Victoria and Albert Museum, London / <https://collections.vam.ac.uk>)

dubbio che prenda a modello gli apostoli cadorini, con una puntualità che nel san Pietro si fa davvero inequivocabile, tanto nell'iconografia complessiva quanto negli elementi di dettaglio; straordinaria la somiglianza dei volti, con il sistema delle rughe frontali e peroculari che si ripete identico, seppur tradotto da morbida scabrosità in segno.

Possiamo dunque sostenere che l'altare di Londra sia stato eseguito subito dopo quello di Pieve di Cadore, essendo ancora vivissima la potente novità del suo apparato scultoreo? Sì, anche perché a dircelo – ed è questa una clamorosa novità – sono le circostanze di esecuzione dell'opera londinese, che siamo finalmente in grado di argomentare superando tutte le ipotesi avanzate fino a oggi.

Il *Flügelaltar*, che dal 1866 fa parte delle collezioni londinesi<sup>75</sup>, è quello realizzato per la chiesa di San Floriano a Pieve di Forno di Zoldo, consacrato il 4 luglio 1502 dall'arcivescovo di Corinto Giulio Brocheto, colui cioè che il giorno successivo avrebbe inaugurato, nella medesima chiesa,





19. *San Pietro*  
dopo il restauro,  
particolare

20. *San Paolo*  
dopo il restauro,  
particolare



l'altare laterale dedicato a san Tommaso. La notizia documentaria della consacrazione è stata resa nota da Sergio Claut oltre un decennio fa<sup>76</sup>, ma è solo correlandola ad altre che si può pervenire all'agnizione esatta dell'oggetto.

Una facile considerazione di partenza era desumibile dal dato iconografico: stante la dedicazione della chiesa, l'altare maggiore "cum ornamenta lignea germanici operis elegantis" non poteva che raffigurare Florianio in posizione centrale o alla destra della Vergine in trono, come sistematicamente si riscontra; non a caso, l'assenza nel complesso londinese della figura di Andrea è tra le motivazioni che hanno sempre reso problematica la tradizionale identificazione dell'altare con quello realizzato per l'abside della chiesa di Sant'Andrea a Chiusa, presso Bolzano<sup>77</sup>. Una seconda considerazione si imponeva poi d'obbligo alla luce della fotografia dell'altare – già decontestualizzato, immortalato davanti alla facciata di un edificio civile veneziano – rinvenuta nell'archivio di Valentino Panciera Besarel:

come già notato<sup>78</sup>, poteva anche esser stata acquisita dallo scultore come semplice documentazione di confronto; ma era assai più probabile che attestasse un suo qualche rapporto diretto con l'oggetto, intercorso necessariamente prima del trasferimento di questo a Londra. È di tutta evidenza come la provenienza ipotizzata basti di per sé a confermare quel rapporto: oltre a essere l'area indigena della famiglia Besarel e del suo primo radicamento professionale, lo Zoldano è per lui terra di frequente attività. In particolare, nel 1844 Valentino affianca il padre Giobatta nella ricostruzione della guglia della Pieve di San Floriano, colpita da un incendio; nel 1856 sottoscrive un contratto per la realizzazione di un altare gotico con tre statue per la chiesa dell'Adolorata, sempre a Pieve di Zoldo, della quale, tra il 1857 e il 1862, progetta il pronao<sup>79</sup>; negli stessi anni, infine, è probabilmente impegnato nella realizzazione di un catafalco in legno dipinto per la "cripta dei ossi" di San Floriano<sup>80</sup>. Serviva a questo punto un'ulteriore conferma

documentaria che potesse regalare qualche oggetto rimando all'opera londinese; ed erano infine le preziose compulsazioni archivistiche svolte da Flavio Vizzutti a fornire il necessario conforto<sup>81</sup>. Ricostruendo la storia della chiesa arcipretale di Pieve di Zoldo, Vizzutti cita almeno due documenti che risultano probanti ai nostri fini: un diario di visita pastorale del 1619 da cui si evince che “l'altar maggiore ha l'alzata lignea adorna di statue mirabilmente scolpite” e attestazioni d'archivio datate 1635 in cui “viene ammirato e lodato l'artistico altar maggiore impreziosito dalle statue di Maria, di san Floriano, di Giovanni Battista”. Non sarà superfluo notare che l'altar maggiore marmoreo che sostituirà quello ligneo nel 1782 è adornato lateralmente dalle statue degli apostoli Pietro e Paolo e che la pala dipinta da Francesco Maggiotto rappresenta l'Assunta tra i santi Floriano e Giovanni Battista: nel complesso, una puntuale riproposizione del panorama agiografico tardogotico. Se dunque il *Flügelaltar* del Victoria & Albert Museum è quello compiuto nel 1502 per la chiesa di San Floriano a Pieve di Zoldo, se ne possono inferire nuove certezze. Si sarà, infatti, legittimati a pensare che tra il 1498 e il 1502 fossero in lavorazione pressoché contemporaneamente, a Bressanone, gli altari a battenti di Pieve di Cadore e di Forno di Zoldo, in un momento in cui il sistema della disponibilità delle maestranze, indigene o nomadi che fossero, doveva risultare funzionale tanto alle commesse dell'affermato Hans Klocker quanto a quelle del giovane pittore-imprenditore Ruprecht Potsch. E ancora che, quale che fosse la titolarità contrattuale per l'altare zoldano – probabilmente dello stesso Potsch, che si andava radicando nell'Alto Bellunese e che vi sarebbe stato massicciamente impegnato negli anni a venire – gli scultori che ci lavorarono ebbero modo di constatare da vicino la grandezza del maestro di formazione sveva impegnato nella realizzazione delle statue di Pieve di Cadore, del quale, pur senza riuscire a eguagliarla, dovettero comunque cogliere la sconcertante novità. Che il grande ignoto – di cui non è davvero possibile individuare la felice mano in altre opere, tra quelle conosciute, dell'ambito cronologico e geografico che si sta indagando – potrà aver forse lavorato ancora a sculture documentate ma oggi disperse, o si sarà spostato altrove; a meno che, ovviamente, quello di Pieve non sia stato per lui il canto del cigno.

Che, infine, la qualità dei manufatti di questa breve aurea stagione, dovette essere chiara a Valentino Panciera Besarel, del quale è difficile non ipotizzare un ruolo fattivo nell'immissione nel mercato antiquariale tanto del *Flügelaltar* zoldano quanto della *Madonna* cadorina.

A tal proposito, credo si possa evitare, in nome di quanto dichiarato in calce a questo contributo, un antistorico giudizio censorio. La distruzione, lo smembramento, la trasformazione, il commercio di opere d'arte sono tutti ampiamente documentati fino allo sviluppo di una moderna coscienza conservativa; e in verità, specie nelle aree più marginali, anche successivamente. Besarel, quale protagonista assoluto di una stagione di rinnovamento estetico del territorio bellunese nonché poi imprenditore di successo nel sistema delle esposizioni internazionali e per l'aristocrazia europea<sup>82</sup>, avrà certamente avuto accesso diretto a un amplissimo patrimonio artistico, esercitando di caso in caso un ruolo di conservatore, di trasformatore, di commerciante. Non andrà taciuta la possibilità che gli fosse consentito il prelievo di opere preesistenti in pagamento delle sue prestazioni, prassi puntualmente documentata in almeno un caso<sup>83</sup>; cosicché la percezione venale delle stesse andrà ricondotta anche, in egual misura, alla proprietà committente.

Possiamo in qualche modo ritenere raro e fortunato il caso di Londra, poiché la vendita di un oggetto tanto complesso e impegnativo poteva realizzarsi *in toto* soltanto a fronte dell'esistenza di un interlocutore più unico che raro, com'era appunto nel 1866 il neonato museo delle arti applicate, figlio dell'Esposizione Internazionale del 1851 ovvero dello stesso mondo cui Besarel aveva imparato ad appartenere; un mondo nel quale il valore degli *exempla* poteva prescindere dalla loro contestualizzazione. Andrà ritenuto più consueto, invece, il caso di Torino, esito ultimo di uno smembramento e di una diaspora certamente non dissimili da quelli subiti dalla maggior parte dei manufatti antichi di una qualche complessità.

Se è vero pertanto che i fattori circostanziali che rendono oggi possibile la ricostruzione dell'antico altare a battenti di Pieve di Cadore si sono determinati in modo tutt'affatto peculiare, è altrettanto vero che questa paradigmatica storia conforta nel pensare che molte parti d'opera possano ancora essere individuate e risignificate, continuando magari a contribuire alla compi-



21. La *Madonna d'Azeglio* tra *San Pietro* e *San Paolo*, come nell'originario scrigno dell'altare di Pieve di Cadore



lazione dei cataloghi di maestri la cui personalità resta a oggi più intuita che nota. E tra essi, naturalmente, lo straordinario scultore della *Madonna d'Azeglio* e degli apostoli di Pozzale.

#### Una provvisoria conclusione

Creati dunque i possibili incastri tra le tessere del *puzzle* a oggi note, sarà opportuno soffermarsi infine sulla visione d'insieme dell'immagine ricomposta, che ci pare di poter considerare, tutto sommato, poco meno che integra.

Alla luce dell'individuazione di tutte tre le sculture dello scrigno dell'altare a battenti già posto nell'abside dell'arcidiaconale di Pieve di Cadore, possiamo affermare che l'opera, realizzata tra il 1499 e il 1500, fosse davvero un oggetto di straordinaria qualità, assolutamente degno di una chiesa matrice. Pur nell'usuale eterogeneità formale e qualitativa delle parti componenti, infatti, la grande macchina lignea era certamente quanto di più aggiornato potesse offrire la produzione brissinese del tempo, che stava registrando l'apice conclusivo del maestro Hans Klocker e l'esordio vincente del pittore-imprenditore Ruprecht Potsch; un manufatto abbastanza "alla moda" per meritare l'impegno economico di tutta l'articolata comunità di Pieve, ma anche, al contempo, sufficientemente foriero di novità da diventa-

re un nuovo paradigma territoriale. Ne sarebbe infatti derivato, nel giro di un biennio, l'altare realizzato per la chiesa di San Floriano a Pieve di Forno di Zoldo, riconosciuto in quello oggi conservato al Victoria & Albert Museum di Londra; e, probabilmente, qualche altro oggi perduto, come quello già nell'arcidiaconale di Agordo, descrittoci in antico così da farlo ritenere vicino a quello londinese<sup>84</sup>. La puntuale datazione dei manufatti di Pieve e di Forno di Zoldo potrebbe peraltro indurre nuove considerazioni sulle opere tradizionalmente a essi correlate, come per esempio gli altari di Pinzano di Montagna e di Caldaro. Per Pieve di Cadore lavorò uno scultore eccellente, ineguagliato nei manufatti di cronologia e ambito simili e di cui è lecito sperare di rinvenire altri prodotti; una "meteora" che è forse soltanto l'esiguità delle sopravvivenze a farci oggi ritenere tale. Anche il pittore delle portelle dello scrigno parrebbe un *unicum*; ma le altre parti dipinte si affratellano invece perfettamente a quelle dei manufatti sopra elencati e ad altri, come le due *Sacre conversazioni* oggi conservate a Forno di Zoldo, sempre in San Floriano.

Il sistema dei confronti, reso possibile dalle nuove consapevolezze e da taluni rinvenimenti documentari, ci rende convinti che, nel breve lasso di tempo in esame, si fossero diffusi

nell'Alto Bellunese altari brissinesi di diversa dimensione e tipologia: più grandi e scultorei quelli destinati alle posizioni primarie, più piccoli e solo pittorici quelli per le secondarie. Di questi ultimi, uno era certamente a Chiapuzza di San Vito di Cadore e due, di cui restano appunto le tavole centrali, in Zoldo.

La complessa vicenda dell'antico altare a battenti della chiesa di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore è un perfetto paradigma di storia dell'arte "antiaccademica", intesa cioè, innanzitutto, come storia di cose. Nel rocambolesco romanzo della sua esistenza, che inizia con la creazione di una gloriosa macchina di fede, gigantesca e composita, e termina con l'incompleta ricomposizione di un *puzzle*, taluni dei capitoli rimangono a oggi soltanto abbozzati; ma si tratta nondimeno di una storia avvincente, che ha molto da raccontare in merito alle modalità organizzative delle botteghe tardogotiche, ai comportamenti delle committenze, alle "interferenze" tra una commessa e l'altra entro la stratificazione diacronica dei

luoghi, alle diversificate prassi conservative e trasformative esercitate sui manufatti, al variegato palesarsi della coscienza storica nelle scelte delle comunità.

È una vicenda che attesta inequivocabilmente come, quando la conoscenza sa operare per collegamenti e tessere reti che uniscono ciò che il tempo ha diviso, sia ancora possibile fare scoperte, rispondere a quesiti insoliti, sciogliere dubbi. Ed è un portato emblematico dell'attività di tutela svolta sul territorio, improntata per esperienza a un disincanto che, a prescindere dalla valutazione censoria dei comportamenti, li conosce in ogni caso come possibili, li sa presumere, ne sa discernere gli effetti; un'attività che non persegue la reversibilità della storia, ma che può alimentare le possibilità sconfinata della conoscenza.

Con questo spirito si affidano pertanto volentieri agli studiosi del settore tutte le novità susesposte, con il sincero auspicio che la storia delle cose sia infine ricondotta alle più durevoli e nobili narrazioni della vera storia dell'arte.

#### NOTE

\* Testo completato dall'autrice nel 2015 in veste di funzionario storico dell'arte per l'allora Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Ve, Bl, Pd e Tv. Per approfondimenti e rimandi si aggiunga ora Lonzi 2020.

<sup>1</sup> G. Perusini, in *A nord di Venezia* 2004, pp. 324-331, n. 61. Il saggio della medesima autrice *Altari tedeschi dei secoli XV e XVI nell'Agordino, nello Zoldano e nel Cadore* (Perusini 2004) è da considerarsi ugualmente imprescindibile e strettamente corredato alla scheda.

<sup>2</sup> Diversamente da quanto sostenuto da Perusini, la prima descrizione è quella rinvenibile nella *Visitatio ecclesie Sancte Marie de Plebe* svolta dall'arcidiacono Pietro Aleandro nel 1525: "[...] pallam cum pluribus figuris inauratam cum imagine ipsius gloriosissime Virginis in medio et lateribus sanctorum apostolorum Petri et Pauli et cetera", in Archivio Antico Magnifica Comunità di Cadore (AAMCC), busta 113, n. 23, *1525 gennaio 27, Ceneda - 1528 agosto 16, Ospitale di Cadore. Visita dell'arcidiacono Pietro Aleandro alle chiese del Cadore*, ora in Zanderigo Rosolo 2014, documento 10, pp. 184-214. Per tutte le altre descrizioni, che si susseguono dal 1604 al 1810 circa, si veda G. Perusini, in *A nord di Venezia* cit.

<sup>3</sup> Il fatto è universalmente noto poiché ha comportato la distruzione dell'unico ciclo di affreschi riconducibile a Tiziano e alla sua bottega in provincia di Belluno. Cusinato 2000, pp. 38-40; Puppi 2007; Guzzon M.S., Guzzon A. 2008, pp. 276-293.

<sup>4</sup> Valcanover 1950, p. 21.

<sup>5</sup> Rasmò 1952, pp. 34-35. La predella viene adattata a mensa

d'altare avanzata a seguito delle trasformazioni liturgiche indotte dal Concilio Vaticano II. I due busti superstiti vengono invece conservati in sagrestia.

<sup>6</sup> Fiori 1966, pp. 30-33.

<sup>7</sup> Belli, Zanderigo, Viani 1990.

<sup>8</sup> Tazzer 1991, p. 73.

<sup>9</sup> Perusini 1998, pp. 49-50.

<sup>10</sup> Sacco 2004. Corre l'obbligo di puntualizzare che la segnatura indicata da Sacco non è esatta; il documento si trova in AAMCC, *Fontico*, busta 153, fasc. 16. Si veda *Inventario dell'Archivio* 2001, p. 65. Ringrazio Antonio Genova per la segnalazione.

<sup>11</sup> Alla luce dell'importanza del rinvenimento, ritenni di darne notizia prima ancora del restauro: Mazza 2007.

<sup>12</sup> *Historia della provincia di Cadore composta da don Gio: Antonio Barnabò Sacerdote di Valle di Cadore, tomo unico diviso in XIX libri (1729-1732)*, copiata dalla copia esistente nel seminario di Vittorio Veneto e già di proprietà di monsignor Giuseppe Ciani di Domegge (dattiloscritto, 1943); BSC, *Manoscritti*, ms 289, pp. 174-175 del dattiloscritto; Francesco Giuseppe Sampieri, *Libro. Per la nuova Fabrica della Veneranda Chiesa Nostra Matrice ed Arcidiaconale. A.M.D.G. - 1761. Piano dell'antica chiesa nostra Arcidiaconale*, manoscritto parzialmente trascritto ed edito da Palatini 1951. Ampie citazioni si rinvencono in G. Perusini, in *A nord di Venezia* cit.

<sup>13</sup> Finanziamento del Ministero per i beni e le attività culturali, programmazione ordinaria lavori per l'anno 2008; esecuzione restauro 2009-2010; direttore lavori Marta Mazza, restauratore Milena Dean.



<sup>14</sup> M. Dean, *infra*, p. 30.

<sup>15</sup> Lorenzoni 1907, p. 25. Ringrazio Antonio Genova e Letizia Lonzi per la segnalazione. Il tabernacolo è quello poi riutilizzato dall'architetto Alessandro Vecchi per l'altare attualmente in opera, progettato nel 1947 e per cui la mensa e il gradino vengono invece completamente ridisegnati. La foto probabilmente – come del resto un'altra di poco posteriore, conservata in canonica, che focalizza l'altare in modo più ravvicinato e documenta l'intercorsa rimozione di un dipinto già posto dietro il tabernacolo – attesta quell'altare che i documenti dicono realizzato nel 1827 (Cusinato 2000, pp. 48-57).

<sup>16</sup> Cusinato 2000, pp. 38-40.

<sup>17</sup> Tazzer 1991; Tazzer 1992; Sacco 2004. Il marigo di Pozzale e quello di Calalzo chiedono di poter dare in affitto montagne pascolive per pagare la loro quota per la Pala di Pieve.

<sup>18</sup> Nell'Archivio di Stato di Venezia sono conservati i documenti governativi austriaci che attestano la dimensione dell'evento calamitoso: i danni alla chiesa – di nuova costruzione – furono tali da rendere impossibile l'ufficiatura; era necessario un immediato ripristino per le novecento persone che in inverno avrebbero dovuto percorrere due miglia scoscese e innevate per arrivare alla chiesa di Pieve. L'incendio distrusse quasi tutte le case del villaggio, la chiesa e l'annessa sagrestia in modo che la parte combustibile fu tutta distrutta come ugualmente fu incenerito il pinnacolo del campanile, distrutte le scale e liquefatte le campane (*Governo 1840/44, S. Tommaso restauri, IX, 7/26 e Governo 1845/48, Pozzale, LX, 9/32*). Le annotazioni di G.B. Cavalcaselle del 1865 costituiscono un termine *ante quem*. Si veda il fondo Cavalcaselle della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ora online.

<sup>19</sup> Fossaluzza 2012; in tale volume, per gli aspetti conservativi, si vedano in particolare Mazza 2012 e Poldi 2012; M. Mazza, in *Carpaccio* 2015, scheda pp. 143-144.

<sup>20</sup> M. De Grassi, in *Valentino Panciera Besarel* 2002, p. 217, n. 116; Angelini, Cason Angelini 2002, pp. 54-55.

<sup>21</sup> Ma su basi improprie, prive di finitura cromatica, come ben dettagliato nel testo di M. Dean, *infra*, p. 30. Se poste precedentemente in luogo diverso, avranno avuto altri basamenti.

<sup>22</sup> M. De Grassi, in *Valentino Panciera Besarel* 2002, p. 212, n. 111; Pregnolato 2006.

<sup>23</sup> L'insieme è stato correttamente ripristinato in occasione del restauro svolto tra il 2006 e il 2007, eseguito da Milena Dean sotto la direzione scientifica di Monica Pregnolato, per la Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e etnoantropologico, e di Marino Baldin, per la Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio.

<sup>24</sup> M. De Grassi, in *Valentino Panciera Besarel* 2002, pp. 214-215, n. 114.

<sup>25</sup> Per tutte le notizie sulla *Madonna d'Azeglio*, in assenza di indicazioni diverse: Baiocco, Spina 2011; S. Baiocco, in *Emanuele d'Azeglio* 2016, pp. 54-55, n. 14.

<sup>26</sup> Si tratta, oltre che della nostra *Madonna*, di una rotella di gala dipinta da Polidoro da Caravaggio e da Maturino da Firenze (S. Baiocco, in *Emanuele d'Azeglio* 2016, pp. 56-57, n. 15), di una *Madonna* in marmo di Tino da Camaino (E. Eccher, in *Emanuele d'Azeglio* 2016, pp. 46-47, n. 11), di un *Crocifisso* quattrocentesco e di una croce bizantina in smalto.

<sup>27</sup> Pettenati 1995; Maritano 2011; *Emanuele d'Azeglio* 2016.

<sup>28</sup> Per questo decoro e quello, molto simile, del *San Pietro*: M. Dean, *infra*, p. 24.

<sup>29</sup> Egg 1985, pp. 134-137.

<sup>30</sup> Il lungo soggiorno londinese di Emanuele Taparelli D'Azeglio iniziò, in veste di ministro plenipotenziario per il Regno di Sardegna in Gran Bretagna, nel 1848 e si protrasse fino al 1868, anno del ritiro dall'attività diplomatica. Maritano 2011, p. 38: "Le sue prime raccolte d'arte si formarono allora. A Londra, finalmente, i suoi interessi trovarono il terreno fertile e l'ambiente adatto in cui svilupparsi [...] Le sue collezioni mu-

tavano e si avvicendavano, senza rimpianti: porcellane cinesi e giapponesi, dipinti, maioliche e porcellane italiane, infine i vetri dipinti, l'ultima avventura". Si veda anche *Emanuele d'Azeglio* 2016.

<sup>31</sup> Perusini 2004, p. 289.

<sup>32</sup> Jopek 2002, pp. 137-145.

<sup>33</sup> Per il senso delle antiche scritte si veda M. Dean, *infra*.

<sup>34</sup> Fiori 1966, pp. 30-33.

<sup>35</sup> Cusinato 2000, p. 52.

<sup>36</sup> La chiesa di Santa Caterina era quella del Castello di Pieve, abbandonata a fine Settecento e poi demolita; quella di San Michele era una piccola cappella sopraelevata aggregata alla stessa arcidiaconale (Cusinato 2000, pp. 23-38)

<sup>37</sup> Sant'Osvaldo di Northumbria, nel nord della Gran Bretagna, è figura storica di sovrano del VII secolo, veneratissimo in quel paese. Durante il XV secolo si diffuse in area tedesca un poema cavalleresco che, esaltandone le doti morali, ne fece un cavaliere innamorato della figlia di un re pagano, conquistata grazie alla complicità di un corvo che le portò messaggi e l'anello di fidanzamento. A questa leggenda fa riferimento l'iconografia del santo, raffigurato con corazza e spada (eroismo in battaglia), corona e scettro (regalità) e un corvo, con anello d'oro nel becco, sulla mano sinistra. Fiori evidentemente si confonde parlando di colomba.

<sup>38</sup> L'iconografia di sant'Osvaldo era assai consolidata nel territorio; tra i molti esempi possibili, basterà quello, di poco posteriore, nella chiesa di Tai di Cadore, nel dipinto di Cesare Vecellio posto sull'altar maggiore.

<sup>39</sup> A Soligo, nel Quartier del Piave, vi è un eremo dedicato a san Gallo e l'affresco interno che lo raffigura è di poco precedente all'altare di Pieve: Archivio Restauri della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e etnoantropologico per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, fasc. Farra di Soligo (TV), Soligo, eremo di San Gallo; restaurato da Emma Colle con fondi ministeriali nel 2007; a Pieve d'Alpago, nella parrocchiale, un dipinto di Nicolò De Stefani lo raffigura tra i santi Cosma e Damiano: Vizzutti 2010, pp. 16-17.

<sup>40</sup> Una delle leggende relative alla biografia di san Vito lo vuole nato in Lucania in un luogo, oggi a Eboli in Campania, denominato "alecterus locus", ovvero "luogo del gallo bianco". Martire romano, è tra i 14 santi ausiliatori; la sua morte avvenne, secondo gli studiosi, tra i 12 e i 17 anni e il suo culto si sviluppò enormemente nel medioevo; era invocato contro l'epilessia e la corea o "ballo di san Vito", contro la catalessi e l'insonnia, contro i morsi dei cani rabbiosi e l'ossessione demoniaca. La chiesa di San Vito di Cadore è documentata fin dal 1203.

<sup>41</sup> A. Lentini, in Mazza 2007, pp. 141-145; Lonzi 2016. Per il resto, fatto salvo ovviamente il paese che ne ha preso addirittura il nome, san Vito non ricorre in Cadore. Per questa e per altre informazioni sui culti del territorio, si veda il prezioso Zanderigo Rosolo 2014.

<sup>42</sup> Si veda la nota 14.

<sup>43</sup> Oltre alla *Madonna con Bambino*, dell'altare di Pieve conosciamo oggi 18 santi; l'altare di Pinzano di Montagna (BZ) di Klocker, che è pressoché coevo ed è in assoluto tra i più conservati, ne conta più di 30 – alcuni trafugati, ma ne resta l'alloggiamento – considerati anche quelli della parte cuspidale.

<sup>44</sup> Si può assumere a paradigma il contratto sottoscritto da Michael Pacher per l'altare di Gries nel 1471, in cui vengono puntualmente dettagliati tutti i santi da raffigurare e la loro precisa posizione; si veda Kustatscher 1998, p. 307.

<sup>45</sup> Zanderigo Rosolo 2014; Guzzon M.S., Guzzon A. 2008. Si puntualizza qui per inciso che in quest'ultimo volume confluiscono studi già precedentemente pubblicati in una serie di piccole guide alle chiese del Centro Cadore: la guida di Pieve era stata pubblicata nel 2003. Per comodità e sintesi, i rimandi bibliografici verranno sempre fatti sul volume più recente.

<sup>46</sup> Il culto di Bernardino si diffuse immediatamente dopo la sua canonizzazione nel 1450, a soli sei anni dalla morte. La chiesa di Pelòs gli venne titolata già nel 1470, mentre la data dell'affresco, convincentemente attribuito a Josepho da Cividal, si evince da una scritta apposta sullo stesso: "1498 adi 17 setenbrio". Tanto nell'affresco quanto nel dipinto di Marco Vecellio (M. Mazza, in Ead. 2007, pp. 154-156) inserito nell'altar maggiore, Bernardino è tuttavia dotato dell'inconfondibile trigramma "IHS" entro disco solare.

<sup>47</sup> Come sottolineato da Zanderigo 2014, pp. 95-97.

<sup>48</sup> Cusinato 2000, p. 36; Guzzon M.S., Guzzon A. 2008, p. 292.

<sup>49</sup> Zanderigo Rosolo 2016, p. 461.

<sup>50</sup> Lo si evince in modo chiarissimo dalla forma della sagoma risparmiata sul fondo della predella; per la stessa ragione, Girolamo stava certamente a sinistra del Battista.

<sup>51</sup> Cusinato 2000, pp. 37-38.

<sup>52</sup> L'ipotesi è avanzata in Guzzon M.S., Guzzon A. 2008, p. 286.

<sup>53</sup> Claut 2004; Lonzi c.d.s.

<sup>54</sup> Si veda la nota 1.

<sup>55</sup> Egg 1985, pp. 76-81.

<sup>56</sup> G. Perusini, in *A nord di Venezia* cit.

<sup>57</sup> Valcanover 1950, p. 21; Cusinato 2000, p. 57.

<sup>58</sup> Perusini (2004) li accosta tutti insieme ai dipinti dell'altare di Pinzano di Montagna di Klocker. Cusinato (2000) pensa che Stefano e Lorenzo, di maggior qualità, siano dipinti dal medesimo artista che realizza le portelle dello scrigno. Claut pensa che i santi centrali vadano accostati alla *Sacra conversazione* di Pieve di Zoldo, quella con i santi Tommaso Floriano Caterina e Antonio abate. Si veda Claut 2004, p. 195, o S. Claut, in *Floriano* 2004, pp. 78-79, n. 8.

<sup>59</sup> Si veda nota precedente.

<sup>60</sup> Castri 1998.

<sup>61</sup> Lonzi c.d.s.

<sup>62</sup> Cavalcaselle si accorse della decorazione sul verso osservandole dall'esterno della chiesa, da una fenditura nel muro dell'abside. Ne dà conto dettagliatamente Lonzi, *ibidem*.

<sup>63</sup> Sulle due tavole zoldane si veda anche L. Majoli, in *A nord di Venezia* 2004, pp. 320-321.

<sup>64</sup> Da ultima, è Silvia Spada a mettere ordine nelle attribuzioni di questi dipinti: Spada Pintarelli 2014, pp. 42-43. Interessantissima peraltro l'ipotesi avanzata dalla studiosa secondo cui tale pittore potrebbe anche essere autore di rilievi.

<sup>65</sup> Giuseppina Perusini ritiene invece che l'autore delle por-

telle dello scrigno di Pieve di Cadore e della tavola zoldana con sei santi sia lo stesso, identificabile ipoteticamente con lo stesso Potsch. Si veda G. Perusini, in *A nord di Venezia* cit.

<sup>66</sup> I busti sono stati restaurati nel 1998, non invece i rilievi, sui quali consistenti sono attualmente i depositi di sporco.

<sup>67</sup> G. Perusini, in *A nord di Venezia* cit. in particolare pp. 326, 328.

<sup>68</sup> Baiocco, Spina 2011. Nel contributo, spetta a Mauro Spina la parte dedicata alla discussione attributiva.

<sup>69</sup> G. Gentile, in *Il tesoro della città* 1996, pp. 20-21, n. 29; Gentile 2001, p. 114.

<sup>70</sup> Non è raro leggere ancora di presunte "scorrettezze" proporzionali nel *David* marmoreo o nel *San Giovanni evangelista* di Donatello, indicazione che chiaramente ignora la questione del corretto posizionamento originario.

<sup>71</sup> M. Dean, *infra*, p. 14.

<sup>72</sup> Non si entra qui nel merito degli ipotetici cataloghi dei due artisti, ma si adotta l'identificazione fissata da Baxandall 1989, pp. 216-224, 295-298. I riferimenti più cogenti restano quello all'altare di Blaubeuren e al *Cristo infante* di Amburgo.

<sup>73</sup> Müller 1976, p. 441.

<sup>74</sup> Jopek 2002, p. 140. Ringrazio Lois Salter, conservatore del Victoria & Albert Museum, che mi ha fornito ulteriori immagini dei santi Pietro e Paolo conservati nei depositi; e Arianna Lentini, sollecita tramite ai contatti londinesi.

<sup>75</sup> *Supra* e nota 29.

<sup>76</sup> Claut 2004, p. 195; S. Claut, in *Floriano* 2004, pp. 78-79, n. 8. Il documento è rinvenuto in Belluno, Archivio di Stato; Notarile, *Troilo Cavassico*, prot. 1776, c. 359.

<sup>77</sup> Jopek 2002, p. 145.

<sup>78</sup> Perusini 2004, pp. 288-289.

<sup>79</sup> *Valentino Panciera Besarel* 2002, pp. 170-171; Angelini, Cason Angelini 2002, pp. 45-48, 63-65.

<sup>80</sup> Pregnolato 2005, pp. 188-199.

<sup>81</sup> Vizzutti 1995, pp. 33-41.

<sup>82</sup> Lanza 2002. Questo contributo è particolarmente prezioso per ricostruire l'apporto specifico di Besarel alla complessa stagione in cui si delinea in Europa la dicotomia tra artigianato e industria.

<sup>83</sup> Si veda Cau 2006.

<sup>84</sup> Perusini 2004, nota 136. È difficile non far notare che nel 1849 Valentino Panciera Besarel lavorava insieme al padre all'interno della chiesa di Agordo.





## Considerazioni a margine di un restauro: il *San Pietro* e il *San Paolo* del *Flügelaltar* di Pieve di Cadore

Milena Dean

Vittime di un'intricata vicenda conservativa, le sculture lignee del *San Pietro* e del *San Paolo* completavano l'arredo di un modesto altare ottocentesco nella chiesa di San Tommaso a Pozzale di Cadore. Decontestualizzate, ridipinte e pesantemente manomesse nell'intaglio, queste due splendide opere di fine Quattrocento erano sfuggite alla mostra del 2004 e alla prima schedatura delle permanenze tardogotiche di matrice tedesca in territorio bellunese, realizzata in tale occasione<sup>1</sup>.

Le due sculture vengono pubblicate per la prima volta nel 2007 da Marta Mazza che le riconosce come gli apostoli dello scrigno (perduto) del *Flügelaltar* di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore e in seguito le collega alla *Madonna d'Azeglio* delle collezioni di Palazzo Madama a Torino, un'opera di altissima qualità e di controversa attribuzione<sup>2</sup>.

Lo studio tecnologico condotto sui due manufatti nel corso dei lavori, l'analisi diretta dell'opera torinese e la comparazione dei risultati delle indagini scientifiche sulle tre sculture portano a confermare, anche sulla base dei dati materiali, quanto messo in luce da Marta Mazza sulla base di un'analisi stilistica: le tre sculture sono state eseguite dallo stesso scultore e appartengono allo scrigno del medesimo altare (fig. 22-24).

L'inatteso ritrovamento di Pozzale e il successivo riconoscimento della Madonna torinese complica l'identificazione dei diversi maestri che collaborano a questo *Flügelaltar* e pone nuovi quesiti sulla prima produzione altareistica del pittore brissinese Ruprecht Potsch. Il progetto che prevede di poter ricomporre in futuro il *Flügelaltar* di Santa Maria Nascente, in base a quanto conservato nell'Arcidiaconale e ai due Apostoli recuperati, ha portato a riconsiderare quanto ancora rimane delle grandi architetture lignee della bottega Potsch in territorio bellunese. Fondamentale in tal senso è stato il riconoscimento

del *Flügelaltar* (già attribuito a Ruprecht Potsch) delle collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra nell'altare maggiore della chiesa di San Floriano di Pieve di Zoldo (ante 1502).

### La tecnica esecutiva del *San Paolo* e del *San Pietro*

*San Paolo* e *San Pietro*, come la scultura torinese e gli elementi noti della predella, sono tutti intagliati in legno di cirmolo (*Pinus Cembra* L.), un legno impiegato diffusamente nella scultura tardogotica tirolese, facilmente reperibile in quel territorio, eccellente per l'intaglio, tenero e leggero, a tessitura fine, con una fibra diritta e nodi facilmente lavorabili.

Le due sculture misurano 133,5 x 48 x 30 cm (*San Paolo*) e 132 x 45 x 32 cm (*San Pietro*): le loro attuali dimensioni, in larghezza e profondità, non coincidono con quelle originali a causa delle vicende conservative che subiscono dopo lo smembramento dell'altare (1813). Concepite per essere collocate in uno scrigno (*Schrein*), sono entrambe scolpite per tre quarti entro una sezione di tronco di almeno 50 cm di diametro, scavata sul retro e non tamponata. Lo svuotamento del blocco di legno, rimuovendo il midollo e parte del durame, è una prassi consueta in questo genere di manufatti perché contrasta la formazione di spacchi radiali da ritiro, permette una stagionatura più rapida e riduce nello stesso tempo il peso delle sculture. L'intaglio è perfettamente realizzato sui tre lati mentre non sono finite le capigliature sul retro delle teste: quella del *San Pietro* non è scavata, mentre nel *San Paolo* lo scavo parte da poco sopra la nuca. Per quanto è stato possibile rilevare durante il restauro, al blocco di legno scavato sono assemblati, in entrambe le opere, un limitato numero di masselli, ancorati a incastro, solo incollati con colla animale o bloccati con cavicchi, come quello a sezione quadra disposto trasversalmente



22a-b-c-d.  
*San Pietro*,  
intero e particolare



23a-b-c-d.  
*Madonna*,  
intero e particolare



24a-b-c-d.  
*San Paolo*,  
intero e particolare

te per assicurare la mano destra di *San Paolo* (perduta) all'interno dello scavo della manica. Sono due i masselli aggiunti nel *San Paolo* (se si considera anche la mano perduta, si aggiunge la sezione di manica in cui s'infilava) e tre nel *San Pietro* (due masselli per aumentare il volume in uscita a destra nella parte inferiore del panneggio e uno di maggiori dimensioni a sinistra, disposto longitudinalmente da poco sotto la spalla sino al limite inferiore del manto). A questi si aggiungono alcuni massellini o schegge di legno, solo incollati, con i quali sono co-

struiti dettagli minimi (le borchie delle coperte dei libri), alcune falangi delle dita o solo alcune nocche, queste ottenute con piccole sezioni a cuneo assai caratteristiche. La mancanza di un'analisi TAC rende comunque questa lettura parziale, anche se l'analisi visiva è stata condotta su dei manufatti in cui le superfici con il legno a vista erano estese per la perdita di molta parte degli strati pittorici e dorati.

La lettura dello scavo del tronco sul retro permette di riconoscere i segni lasciati dai vari strumenti impiegati durante la sbazzatura: i colpi



dell'ascia corta per rompere e sgrossare il volume pieno, quelli successivi dello scalpello piano e gli scavi della larga sgorbia a cucchiaio. L'analisi del fronte da conto invece della lavorazione a intaglio con le diverse sgorbie e i diversi scalpelli<sup>3</sup>: l'impiego del trapano ad archetto per gli scavi profondi. Sul capo e alla base del *San Paolo* e del *San Pietro* (come anche nella *Madonna* torinese) sono ancora presenti i fori (tassellati in seguito nelle teste) dei ferri che bloccavano il pezzo di legno sgrossato al *Rahmenbank*, un attrezzo/banco da lavoro dove l'intaglio procede scolpendo la scultura in orizzontale, permettendo di ruotarla nella lavorazione e facilitando l'esecuzione dei (forti) sottosquadri.

Ultimato il lavoro di intaglio, segue sulla superficie lignea la *nettatura* del supporto dai residui di fibra e dai piccoli difetti di superficie. Le piccole fenditure da ritiro, che si erano formate durante la stagionatura del blocco scavato, sono protette con della fitta filaccia<sup>4</sup> impastata con colla animale e applicata anche sopra i nodi e lungo le linee di giunzione dei masselli collegati; è stata riscontrata solamente una fenditura risanata con sverze di legno sul retro del *San Pietro*. La stessa filaccia, ma più rada, viene in seguito tirata a spatola su gran parte della superficie lignea. La sua funzione pare duplice: contrasta la formazione di nuove minime fenditure nel supporto e facilita l'ancoraggio dei successivi strati preparatori. Delle pezze di tessuto a trama fitta sono presenti sul retro a rinforzo della zona inferiore del *San Pietro*, quella che corrisponde al limite della veste sopra la sezione delle caviglie e arriva sino a sotto la base<sup>5</sup>.

Gli attributi dei due santi sono andati perduti, ma è presumibile che la spada del *San Paolo* si infilasse nella mano destra rivolta verso il basso, con la punta bloccata entro uno scasso intagliato nella base poligonale, mentre le chiavi del *San Pietro*, di certo presenti, erano forse legate alle dita con un giunco curvato<sup>6</sup>. Solo la veste di questo apostolo, che si disponeva a sinistra della Madonna nello scrigno, è decorata da una bordura scolpita in cui si leggono delle iscrizioni in un carattere gotico capitale, chiuse fra due fascette piane, che formano nel colletto il nome del santo in tedesco PETER assieme a I[E]SV; nella manica destra M[ARIA], nella manica sinistra M[ARIA] V[IRGINIS] e nel bordo inferiore della veste TV S[ANCTAM] M[ATER] IS (da leggere per le contaminazioni fra altotedesco e latino come ES) DVEM QVIA E[X] G[RAZIA]. La decorazione che orla la veste di *San*

*Pietro* è comparabile a quella che profila il manto della Vergine torinese, che però non è scolpita ma incisa sugli strati preparatori (con la fascetta più interna che la chiude a cordoncino) e l'iscrizione che corre sul manto a sinistra (guardando la scultura) è [SANCT]A MARIA PIT (da leggere come BIT e quindi BITTE) DEIN KINT (da leggere come KIND) FVR VNS; identica è la lavorazione dei fondi (gessati) nelle due bordure eseguita con un punzone a V, mentre le lettere delle iscrizioni hanno la medesima altezza (35 mm; fig. 25-26).

Una vicinanza stilistica fra la *Madonna* torinese e quella dello scrigno dell'altare al Victoria & Albert Museum di Londra era già stata riconosciuta in precedenza, mentre il tipo di legno impiegato, insieme alla presenza di calcare dolomitico come carica della preparazione (rinvenuto durante il restauro del 2008), aveva rafforzato l'ipotesi di chi sosteneva una provenienza dall'ambito sudtirolese per la *Madonna d'Azeglio*, pur con molti interrogativi sull'effettiva formazione dello scultore<sup>7</sup>. Questi dati materiali si dimostrano, infatti, indicativi solo per collocare geograficamente la bottega che realizzò la scultura. Essendo questa concepita per lo scrigno di un *Flügelaltar*, poteva trattarsi di un'opera intagliata da un maestro indipendente, itinerante, di formazione e cultura diversa che collabora all'esecuzione di uno specifico altare commissionato al capobottega. Bisogna considerare che le sculture di Pozzale e di Torino sono state eseguite, oggi lo sappiamo con certezza, all'interno dell'atelier Potsch a Bressanone, dove il legno di cirmolo era fra i più diffusi per i lavori di scultura, come nella gran parte del territorio del Tirolo meridionale. Di certo, da buon imprenditore, il pittore brissinese si occupava dell'acquisto del legname per le parti affidate poi ai maestri che collaborano alle commesse e il cui costo doveva essere non eccessivo e la qualità soddisfacente. È molto probabile che il taglio della sezione di tronco e il primo lavoro di sboccatura sommaria del retro, per permettere una rapida stagionatura del blocco da passare in seguito agli scultori, fosse a carico di lavoranti interni alla bottega. Non va dimenticato che le dimensioni di queste sculture rientravano nella progettazione complessiva del *Flügelaltar* e non erano decise dai singoli scultori/maestri che collaborano con la bottega Potsch, a cui è affidata la commissione. La *Madonna* di Torino è sì ricavata da una forcilla per ottenere un volume d'intaglio più ampio, ma il volume è determinato dal progetto e quindi dalla posizione della scultura in quello specifico scri-



25. *Madonna*, particolare



26. *San Pietro*, particolare

gno. Nell'altare londinese di Potsch che, come è stato chiarito da Marta Mazza, è quello realizzato per la Pieve di San Floriano a Zoldo (*ante* 1502), la *Madonna* è anch'essa ottenuta fondamentalmente in un unico blocco, escluso il *Bambino* e alcune limitate parti del panneggio sul fronte, e presenta dei risanamenti sul retro scavato, nella zona mediana e inferiore, dovuti all'impiego di una sezione di tronco ampia ma poco stabile, necessaria per ottenere quel volume per la scultura. Come nella *Madonna* torinese anche nelle sculture di Pozzale si notano delle asimmetrie fra la parte destra e la parte sinistra dei volti (più marcate in quello del *San Paolo*), un difetto determinato secondo alcuni dall'utilizzo del *Rahmenbank*<sup>8</sup>, in queste tre sculture sin troppo evidente, che si scontra con l'altissimo livello dello scolpito generale. A questa anomalia si sommano alcune minime (ma interessanti) imperfezioni tecniche, ininfluenti nel complesso, che potrebbero derivare da una frequentazione non esclusiva (o non principale) di questo scultore con il legno. L'ipotesi che si tratti di uno scultore che lavora anche in pietra e magari in arenaria non si può escludere a priori, considerando come ottiene gli scavi e i piani scalati nei panneggi delle sculture cadorine e nella *Madonna* torinese e

visto il chiaro e diffuso impiego di questo scultore del trapano ad archetto per gli scavi profondi nelle ultime fasi dell'intaglio, attrezzo che non si ritrova impiegato nei busti della predella dell'altare cadorino. Detto questo, la lettura dell'intaglio dei due apostoli mette chiaramente in luce la straordinaria qualità di questo scultore che al virtuosismo a volte meccanico dei contemporanei maestri tirolesi contrappone un'inconsueta resa monumentale. Il blocco di legno è lavorato senza uscite significative di volumi ai lati, alternando nelle vesti pieghe profondamente scavate e solide a lamine sottilissime, il tutto reso con una lavorazione potente, vigorosa, sicura, veloce, senza ripensamenti e che consente di percepire completamente la sostanza dei corpi al di sotto. Non si tratta solo di tecnica, anche se le qualità tecniche di questo maestro rimangono eccezionali e si evincono bene anche dalla resa dei dettagli: le mani che reggono i libri, con le dita infilate fra le pagine e allo stesso tempo sostengono elegantemente il risvolto dei manti.

Come nell'opera torinese, i volti dal largo ovale hanno fronti ampie, zigomi poco sporgenti, bocche carnose socchiuse e il labbro inferiore leggermente prominente; la dentatura dell'arcata superiore è perfettamente definita e la lingua è incisa,



27. *San Pietro*,  
particolare

28. *Madonna  
d'Azeglio*,  
particolare



nei due apostoli, entro lo scavo orale. Il volto del più anziano Pietro ha guance più scavate e cadenti, con pieghe più profonde, i muscoli orbicolari più abbassati, o come in Paolo, accentuati ai lati da rughe sottili che percorrono anche la fronte e segnano la pelle ai lati dell'occhio. I volumi delle morbide capigliature, come anche delle barbe, si sviluppano in ciocche ondulate, intrecciate, arricciate o in boccoli (*San Pietro*), elementi che lo scultore realizza solo con un lavoro a sgorbia, e l'intaglio è perfettamente eseguito anche nelle sezioni a sottosquadro delle barbe. Le mani degli apostoli con il dorso largo e quella resa delle lunghe dita sono quasi sovrapponibili alla mano rimasta della *Madonna* torinese (fig. 27-28). Nelle statue di Pieve di Cadore è assai chiaro che la costruzione della figura è progettata tenendo ben presente il punto di vista privilegiato che coincide con la posizione presa dal singolo apostolo nello scrigno in relazione alla Madonna centrale. I rapporti fra le varie parti anatomiche sono perfettamente calcolati per esperire la scultura una volta posta sull'altare a circa 260-270 cm da terra. Disponendo le sculture con la corretta angolazione a quest'altezza, esse assumono una profondità e una monumentalità inaspettate. Collocate in questo modo nello spazio dello scrigno doveva emergere con ancor maggior risalto la sezione "virtuosistica" delle pieghe dei manti e delle vesti, scolpita per questa lettura prospettica. L'insieme di queste linee spezzate e i volumi accartocciati, unita alla profondità ottenuta con lo scavo delle maniche, è calcolato in rapporto alla luce naturale e quindi mutevole che doveva percorrerle, in-

serite nell'architettura di contenimento e in stretta relazione con lo spazio dell'abside (fig. 33-34). È oramai noto il peso percettivo del rapporto fra masse opache e riflettenti o intermedie o traslucide nelle sculture tardogotiche e lo è maggiormente qualora inserite in queste macchine architettoniche che sono i *Flügelaltäre*. Lo scultore ha bene in mente il rapporto che doveva instaurarsi fra il riverbero delle lamine dorate e bruniti dei manti, i risvolti opachi e le parti mosse dalla decorazione dorata a *Pressbrokat* delle vesti, ma la suggestione dei tessuti, la loro consistenza, è qui già risolta completamente nello scolpito; la successiva policromia e doratura risulta fondamentalmente accessoria e forse, in qualche modo e in questo caso, come per la *Madonna* torinese, non le coglie completamente. La qualità dei tre manufatti, talmente alta da risultare disarmante, non trova corrispondenze significative con nulla di tirolese in quegli anni e rafforza l'ipotesi di trovarci al cospetto di un grande scultore, oggi ancora sconosciuto e, come proposto da Guido Gentile<sup>9</sup> e da Silvia Spada<sup>10</sup>, vicino all'*entourage* degli Erhart di Ulm; rimane sicuramente più semplice il confronto con le opere di quell'ambito che con le contemporanee sculture di maestri, anche molto capaci, dell'ambiente brissinese, ma questo non basta a comprenderle. La sostanza dei corpi, il naturalismo dei volti, il disegno dei panneggi con i volumi serrati ai lati e alla base, la resa monumentale delle figure dichiarano nello stesso tempo una classicità di provenienza sveva e una conoscenza (diretta) degli sviluppi più alti della contemporanea arte veneta, interpretati e

rilette come solo un grande maestro è in grado di fare, pervenendo a un risultato unico e assoluto. Analizzando le tre sculture di questo autore, alle quali non riusciamo ad avvicinare oggi nulla di stringente, è molto complicato o non è sufficiente ritenere significativo lo specifico dettaglio tecnologico: è possibile solo descriverlo senza preoccuparsi di collegarlo, per ora, ad altro. Di certo, almeno per chi scrive, rimane un quesito affascinante la presenza di questo artista, già maturo e completamente formato, nell'atelier di Potsch a Bressanone in quegli anni e, per quanto ne sappiamo, solo per questo altare. Si può supporre si tratti uno scultore in quegli anni itinerante e piacerebbe pensare soggiorni nella città vescovile di ritorno da un periodo trascorso nei territori della Serenissima e magari proprio a Venezia. Questo aiuterebbe a comprendere meglio quel "disegno veneto" che contraddistingue il manto della *Madonna d'Azeglio* che ha sconcertato diversi studiosi in precedenza e che si riscontra in particolare nei due santi, meno vincolati rispetto alla *Madonna in trono* all'architettura dell'altare Potsch. Quanto rimane del passaggio di questa *meteora sveva* all'interno dell'atelier Potsch è oggi chiaro nel quasi (se non affatto) contemporaneo altare londinese. I santi Pietro e Paolo ai lati dello scrigno (*Schreinwächter*) sono senza alcun dubbio la riproposta in chiave semplificata del modello altissimo degli apostoli di Pieve, ma vanno ricercati nelle tre sculture dello scrigno londinese l'influsso o la suggestione maggiore dell'ignoto maestro. In questi la lezione monumentale di Pieve è risolta con le misure fuori scala del Battista (h 185 cm) e del san Floriano (h 175 cm) rispetto alla Madonna (h 108 cm) a cui si unisce l'accentuata rotazione che prendono i corpi dei due santi per stabilire il rapporto privilegiato con la scultura centrale. La compostezza e una certa classicità generale delle tre statue, già messe in evidenza in precedenza, dipendono assolutamente dalla visione diretta delle sculture dello scrigno di Pieve non solo per la postura dei corpi, ma anche per la ripresa, seppur con lo scarso qualitativo e alcune incertezze determinate anche dall'interpretazione, della struttura/disegno dei panneggi delle statue di Pieve.

Quale influenza abbia esercitato l'opera di questo anonimo scultore sulla restante contemporanea e successiva produzione brissinese toccherà giudicarlo in futuro agli storici dell'arte, ma se fosse possibile scalare di qualche anno l'altare di Hans Klocker per la chiesa di Santo Stefano di Pinzano,

datato oggi solo su base stilistica al 1490-1495, e quindi avvicinarlo all'esecuzione dell'altare di Pieve (1499-1500), si comprenderebbe meglio il balzo in avanti nella concezione spaziale (e non solo) delle sculture dello scrigno dell'altare klockeriano<sup>11</sup> (fig. 42).

Le policromie delle due sculture, come nella *Madonna d'Azeglio*, sono saldamente inserite nella tradizione tecnica dei *Fassmaler* che ruotano attorno alle botteghe brissinesi di quegli anni. Realizzate con indiscutibile perizia artigianale, a dimostrazione di una complessiva alta qualità che contraddistingue questi manufatti usciti dall'atelier Potsch anche in seguito<sup>12</sup>, sono interessanti per i confronti che propongono anche con le opere di altri importanti atelier di quest'ambito e realizzate in quegli anni (Andre Haller, Hans Klocker e Nikolaus Stürhofer).

Dopo la finitura dell'intaglio e la stesura della rada filaccia viene applicata sulle due sculture la sottile preparazione (100-250 micron), distinta in due mani pressoché uniformi, composta di carbonato di calcio e magnesio legato con colla animale. Un tipo d'impasto che consente (se steso in spessori sottili) di ottenere uno strato preparatorio con un'igroscopticità ridotta, un'ottima compattezza e resistenza, facilmente levigabile. Gli incarnati dei due apostoli sono realizzati a olio e lo strato si compone di una base cromatica che contiene biacca unita a grani di minio su cui è steso il film pittorico, a sua volta composto da una mescolanza di biacca e cinabro, che nei toni più scuri contiene anche grani di minio e ocre rossa<sup>13</sup>. La tecnica è simile a quella dei carnati della scultura torinese ma, visto il tipo di soggetto, i carnati sono lì più chiari e la base cromatica contiene essenzialmente biacca (con rari grani di azzurrite), mentre nella pellicola pittorica la biacca è in mescolanza con poche particelle di cinabro. Le labbra hanno una base rosa (cinabro e biacca) su cui vengono disegnati con un rosso intenso i contorni e certi piccoli tratti verticali, e sono concluse da una velatura rossa trasparente (una lacca di origine vegetale, robbia o garanza); nello stesso modo sono dipinte le labbra nella scultura torinese, che condivide anche un'identica esecuzione per le pupille, i dettagli di mani e piedi e le ombreggiature dei carnati (fig. 29-32). Le sopracciglia dei due apostoli sono disegnate con un sottile tratto di base su cui sono dipinti minuziosamente i sottili peli diritti o arricciati. Corte e dinamiche pennellate curve, bruno-nere, sfumano sul carnato il limite della barba e della capigliatura scolpita e

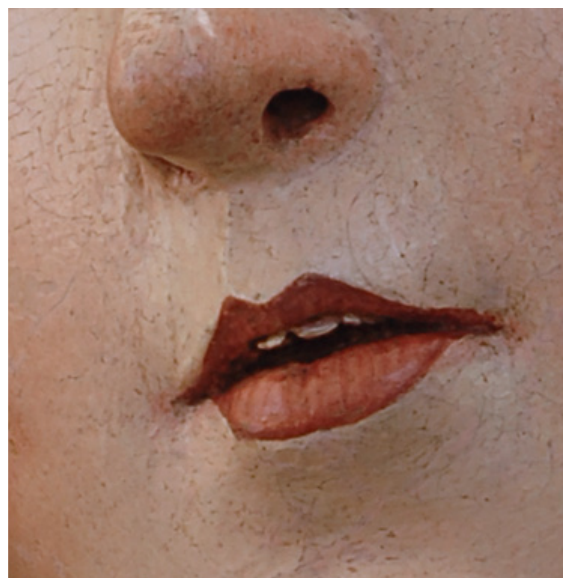


29. *San Pietro*,  
particolare  
della policromia

30. *Madonna  
d'Azeglio*,  
particolare  
della policromia

31. *San Pietro*,  
particolare  
della policromia

32. *Madonna  
d'Azeglio*,  
particolare  
della policromia



tutti questi dettagli sono comparabili a quelli dei due busti rimasti della predella. I capelli e la barba del *San Pietro* sono dipinti con due diverse sfumature di grigio, ottenute con mescolanze di biacca nero vegetale e azzurrite, mentre nel *San Paolo* sono resi con una lamina d'oro ad alto titolo d'argento, applicata a mordente su una base colorata composta da olio siccativo mischiato a biacca e ocra gialla (come la doratura dei dorsi dei libri). I rossi dei risvolti delle maniche come anche le coperte dei libri sono ottenuti con uno strato di base, composto da biacca e cinabro legati a uovo, su cui poggia una stesura traslucida di lacca rossa. I soppanni azzurri dei manti sono dipinti a colla con due stesure di azzurrite sovrapposte: nella prima il pigmento è a granulometria fine; nella seconda, più corposa, l'azzurrite è ma-

cinata grossolanamente. Le campiture rosse e azzurre sono identiche a quelle della *Madonna torinese* e, come in questa, le dorature a guazzo brunite sono applicate su due stesure di bolo a dominante rossa, con l'impiego di lamine in *Zwischgold* nei sottosquadri o nelle parti meno visibili. Le vesti dei due apostoli sono decorate con fogli di *Pressbrokat*, la cui decorazione, seppur molto lacunosa, permette di leggere chiaramente l'impiego di almeno due matrici: dalla prima sono ricavati i fogli che decorano quanto rimane della veste di Paolo e coincide con quanto rimane dei fogli (molto più lacunosi) della veste di Pietro, con la sola differenza del pigmento impiegato per i dettagli dipinti a finitura. Dalla seconda sono ricavati alcuni fogli, applicati in parti poco visibili della veste di *San Paolo* (una sorta di rappezzi).





33. *San Paolo*,  
particolare

34. *Madonna  
d'Azeglio*,  
particolare

Quest'ultima matrice è la stessa utilizzata per ricavare la decorazione del mantello dell'angelo annunciante di una delle portelle dello scrigno di Pieve. Si segnala che il disegno del broccato della veste della *Madonna d'Azeglio* è comparabile alla decorazione del velario della predella di Pieve di Cadore, ma dato ancor più interessante è che nel trono della Vergine torinese si trovano dei fogli di *Pressbrokat* di rappezzo quasi o affatto identici a quelli delle vesti di Paolo e Pietro, anche se non è stato possibile comparare i *frottages*. I risultati delle analisi scientifiche sul primo tipo di broccato, eseguite su un campione prelevato dalla veste di *San Pietro*, descrivono una massa d'impressione magra, composta da carbonato di calcio e magnesio legati a colla (100-130 micron), su cui insistono la foglia di stagno e, a seguire, una missione oleoresinosa, la (seconda) foglia d'oro con un alto titolo d'argento e la decorazione finale in azzurrite legata a colla, decorazione finale che nei fogli della veste di *San Paolo* è ottenuta con pigmento rameico legato a oleoresina<sup>14</sup>. Il confronto dei risultati delle indagini stratigrafiche, pur con alcune differenze determinate dal carattere puntuale dell'analisi, mostra che i materiali e la struttura degli strati pittorici dei due apostoli e della *Madonna d'Azeglio* sono più che simili e in alcuni casi coincidono anche gli spessori delle stesure. La resa quasi identica dei dettagli dipinti porta a supporre che l'esecuzione delle policromie delle tre sculture sia da riferire a un unico *Fassmaler*. Non è invece chiaro se a questo pittore si debba riferire anche la policro-

mia dei busti della predella che mostrano una qualità esecutiva un poco inferiore e nei quali nel restauro del 1998 non sono state eseguite indagini scientifiche<sup>15</sup>. Va sottolineato che in questo genere di manufatti le policromie dei soggetti scolpiti (considerati soprattutto i carnati) mantengono una certa uniformità tecnica ed è quindi difficile identificare la presenza di mani diverse ed è anche possibile, che l'accuratezza nella resa dei dettagli o la qualità delle stesure sia determinata dalla posizione, e quindi rilevanza, dei diversi manufatti scolpiti all'interno dell'architettura.

#### La storia conservativa e il restauro

Il restauro ha cercato di venire a capo delle complesse vicende conservative che coinvolgono le due sculture in seguito allo smembramento del *Flügelaltar* di Santa Maria Nascente dopo il 1813 per la riqualificazione dell'area absidale, con la demolizione del coro e la conseguente perdita degli affreschi tizianeschi realizzati negli anni 1566-1567. Non è chiaro se l'arrivo nella chiesa di Pozzale sia successivo o precedente al 1844 e quindi alla rifabbrica dell'antico edificio cinquecentesco pozzalese, avvenuta tra il 1838 e il 1843<sup>16</sup>.

I due apostoli, in precarie condizioni conservative, erano collocati al momento del restauro sull'altare dell'Addolorata (fig. 1). La collocazione pare recente per la totale mancanza di una finitura pittorica sulle basi a legno che li elevavano dal piano della mensa e che mal si accompagnava alle pur modeste cromie dell'altare ottocentesco.

Trasferite le due sculture in laboratorio, l'aper-



35. *San Pietro* durante il restauro, tassello di pulitura, il manto e la veste con la prima ridipintura policroma

tura dei primi tasselli esplorativi e le contemporanee indagini scientifiche (stratigrafiche e microchimiche) davano conto della complessa sequenza degli strati non originali e di due importanti interventi inerenti al supporto. Ridipinture e manomissioni dell'intaglio erano comunque tutte avvenute dopo il 1813, come è stato confermato non tanto, o non solo, dalla presenza di pigmenti datanti già nella prima ridipintura, ma, come si è compreso in seguito, dalle vicende che coinvolgono l'altare dopo lo smembramento e dal confronto con le altre parti rimaste. Diversamente dalla *Madonna d'Azeglio*, che giunge nelle collezioni del Museo civico di Torino nel 1891, e alle altre parti dell'altare (la predella, i due busti e i dipinti dei *Flügel*) già presenti nella sacrestia della chiesa di Pieve nel 1866, le sculture di Pozzale hanno una storia conservativa completamente diversa. Non abbiamo idea a quando risalga esattamente la prima ridipintura sulle sculture degli apostoli, che deve ritenersi in ogni caso successiva al 1813. Questo strato è l'unico policromo, mentre i successivi sono tutti in monocromo a finto marmo (fig. 35). Tale prima completa ridipintura insiste su originali oramai gravemente compromessi e si associa a un intervento di risarcimento di diverse fratture e lesioni del supporto, in parte determinate da danni accidentali. In questo momento molta parte delle dorature e la maggior parte dei broccati sono andati perduti; il supporto in queste zone è pressoché a vista o presenta solo lacerti degli strati preparatori. Non è chiaro cosa determini questo stato conservativo, ma si è notato un

ampio uso di raffietti, con i quali sono stati rimossi degli strati che si presumono già degradati al momento della ridipintura. L'accanimento, senza alcun riguardo, su opere sino a pochi anni prima descritte con ammirata devozione fa supporre che la loro fortuna sia svanita a seguito della nuova sistemazione dell'abside e che, rimosse dallo scrigno, vengano reimpiegate per un periodo ai lati del precedente altar maggiore, quello cinquecentesco, non ancora ridipinte. Possiamo supporre si tratti di una prima sistemazione provvisoria, mantenuta durante i lavori che interessano l'intero edificio. Una fotografia del 1918 mostra l'altar maggiore con il ciborio ottocentesco, realizzato dopo la modifica architettonica dell'abside, con ai lati un *San Pietro* e un *San Paolo* di fattura ottocentesca e oggi collocati frontali in navata, in due nicchie in prossimità dell'area absidale. È quindi possibile ipotizzare che, dopo un periodo di transizione sul vecchio altare, il *San Pietro* e il *San Paolo* dello scrigno vengano ridipinti per reimpiegarli nel successivo altare, consacrato nel 1827, in attesa di sostituirli con le due nuove sculture ottocentesche. La prima ridipintura sui due apostoli dello scrigno è di certo opera di una maestranza specializzata, forse da ricercare fra i vari pittori decoratori impiegati nel rinnovo degli interni dell'edificio. Comprende una stesura accurata di preparazione, composta di gesso e colla, da cui sono esclusi solo i carnati, le barbe e le capigliature. Sopra questa preparazione si dispongono gli strati policromi a legante prevalentemente oleoso, che modificano sostanzialmente il rapporto cromatico fra le parti e si accompagnano in qualche modo ai marmi policromi del nuovo altare. La gamma cromatica impiegata nei manti e nelle vesti è comprensibile solo in questo modo; i volti vengono resi più severi con un incarnato terroso su cui i dettagli sono dipinti in modo semplificato, e anche le barbe e le capigliature sono ridipinte con toni scuri di marrone (*San Paolo*) o nero/grigio (*San Pietro*). Non è chiaro se la mano e la spada del *San Paolo* siano ancora presenti in questo momento, di certo risalgono a questo intervento le chiavi dorate del *San Pietro*. Se riteniamo possibile che la prima ridipintura policroma identifichi una collocazione delle sculture ancora nella chiesa di Pieve, l'arrivo a Pozzale si deve legare al successivo importante rimaneggiamento dell'intaglio, con la riduzione di parte dello scolpito sul retro e il successivo tamponamento per renderle a tutto tondo (fig. 36-37). In questo stesso momento, assieme ad alcune falangi della



36. *San Paolo*  
prima del restauro,  
retro



37. *San Pietro*  
dopo il restauro,  
retro

mano destra e a parte della base nel *San Pietro*, vengono rifatte la mano e la spada di *San Paolo*. Queste modifiche dell'intaglio corrispondono tutte alla prima ridipintura oleosa a finto marmo. Se distinguiamo in questo modo i due primi interventi, fondamentali per comprendere le vicissitudini delle due sculture dopo lo smembramento dell'altare, l'arrivo a Pozzale potrebbe inserirsi all'interno di quel rinnovamento neoclassico dell'edificio, che culmina negli anni cinquanta dell'Ottocento con l'esecuzione dell'altar maggiore, su disegno di Segusini, da parte della bottega Besarel. Rimane da risolvere la loro successiva posizione sull'altare dell'Addolorata: se questa si propone da subito

o le sculture si dispongono prima diversamente all'interno della chiesa e, cosa da non escludere, possano essere collocate ai lati dell'altare segusiniiano. Il disegno di questo altare, rispetto ad altre architetture simili eseguite dalla bottega Besarel, manca delle sculture a tutto tondo ai lati del volume del ciborio, elevato sopra il basamento architettonico che prende tutta la lunghezza della mensa, pare insolitamente sguarnito di elementi scultorei laterali. A questa prima ridipintura monocroma ne seguono altre quattro, intervallate da stesure oleoresinose, in cui compaiono litopone e/o bianco di zinco. Si tratta di interventi sempre a finto marmo bianco ma che non si accompagna-



38-39. *San Pietro*  
e *San Paolo*  
dello scrigno  
di Pieve di Cadore



no a nuove modifiche del supporto e che si possono considerare delle operazioni di manutenzione. Nessuno di questi strati di ridipintura a finto marmo interessa in alcun modo le policromie dell'altare dell'Addolorata, dove solo la mensa è lignea, mentre la soasa architettonica che incornicia la nicchia con la scultura della recente Madonna è dipinta a *trompe-l'oeil*.

L'intervento di restauro si è dimostrato molto complesso sia per le difficoltà di rimozione di parte degli strati non originali sia per le scelte affrontate con Marta Mazza nel prosieguo delle operazioni di pulitura e integrazione<sup>17</sup>. Nelle condizioni in cui versavano, non era possibile comprendere l'effettiva estensione dei rifacimenti e delle modifiche al supporto e neppure la consistenza degli originali al di sotto della complessa sequenza di ridipinture. D'altra parte, le due sculture si dimostravano, già in questo stato, di alta qualità e non era pensabile mantenerle ridipinte, anche dopo aver posto rimedio alle urgenze conservative con la prima fase dei lavori. I primi saggi, condotti in varie parti dei due manufatti, mostravano una situazione problematica al di sotto degli strati non originali: in molti punti il supporto era a vista, in altri gli strati pittorici e dorati erano abbastanza

completi. Le indagini microchimiche hanno permesso di comprendere la natura e la composizione degli otto strati di materiale diverso che complessivamente si disponevano sulle policromie e dorature originali, confermando una situazione compromessa negli originali. La prima ridipintura policroma era comunque presente in tutti i tasselli eseguiti e in tutti i campioni di colore prelevati. In una prima fase del restauro si è pensato di rimuovere solo gli spessi strati a monocromo, decidendo di mantenere il primo strato di ridipintura. Fermarsi al primo intervento consentiva di rimuovere i pesanti tamponamenti dai retri e di riutilizzare le aggiunte della mano e della spada del *San Paolo*. Si recuperava in questo modo anche la definizione del dettaglio scolpito, che le successive ridipinture a finto marmo, di spessore complessivo tra i 3 e gli 11 mm (secondo le zone), avevano pesantemente compromesso. In questa fase si era tenuto conto anche della loro funzione di oggetti devozionali. Sono stati rimossi i pannelli di chiusura, inchiodati sul retro delle sculture, e le traverse di legno bloccate all'interno degli scavi e a rinforzo degli stessi. Le altre aggiunte a intaglio, la mano e la spada del *San Paolo*, parte della base e delle dita del *San Pietro* sono sta-



te staccate e riportate a legno. Con il procedere della pulitura emergeva ancor più chiaramente l'altissima qualità delle due sculture e, per quanto la prima ridipintura si presentasse in uno stato abbastanza integro su tutte le superfici sino al momento recuperate, iniziava a risultare chiaro che il mantenimento di questo livello intermedio diventava una scelta poco percorribile. I rapporti cromatici risultavano stravolti, la resa dei dettagli pesante e nel complesso questo livello interferiva con il recupero formale dei due manufatti. L'esecuzione di ulteriori tasselli riproponeva l'alternarsi di parti abbastanza ben conservate ad ampie zone con il legno a vista. Molto lacunose erano le superfici decorate a *Pressbrokat* e le dorature, gli azzurri dei soppanni erano in gran parte abrasi, i carnati e i rossi si mostravano al contrario abbastanza ben conservati. La decisione di rimuovere tutte le ridipinture, nonostante la consapevolezza di mettere in luce molta superficie oramai con il supporto a vista, era a questo punto un rischio da affrontare, considerando l'eccezionale fattura delle due opere. Recuperati gli originali, le lacune nelle parti dorate e nelle zone a *Pressbrokat* seppur molto ampie erano abbastanza continue. Gli azzurri molto abrasi mostravano in ogni caso

solo alcune lacune con il supporto o gli strati preparatori a vista, gli incarnati e i rossi erano meglio conservati, solo parte della testa del *San Pietro* (la calotta) era a legno. In un primo tempo non si è del tutto escluso di mantenere le maggiori lacune a legno eseguendo un abbassamento cromatico nelle parti oramai a preparazione e limitate ricostruzioni a tratteggio. Purtroppo si è visto da subito che l'effetto era un insieme di macchie cromatiche slegate fra loro che influiva pesantemente nella percezione delle due opere e non risolveva il problema, non secondario, legato alla loro funzione anche devozionale. Si è deciso quindi di rischiare una ricomposizione di tutte le lacune, dopo la loro stuccatura a livello, differenziando con un sottotono le grandi mancanze nei broccati e nelle dorature e impiegando una ricomposizione a tono nelle campiture meno lacunose di azzurri, carnati e rossi. La tecnica impiegata in tutta l'integrazione è stata una rigorosa selezione cromatica e selezione oro a tratteggio, eseguita ad acquarello. In questo modo si spera di aver mediato fra esigenze diverse non entrando in competizione con gli originali nelle parti più lacunose, ma solo accompagnandole cromaticamente (fig. 38-39).

40-41. Ruprecht Potech, *Flügelaltar* (chiuso e aperto). Rocca Pietore, chiesa di Santa Maria Maddalena

### Alcune riflessioni sull'altaristica di Rupert Pötsch in territorio bellunese

I primi pagamenti al “mistro Rupert” per la “Pala della costruenda chiesa di Pieve”, risalgono al 3 maggio del 1499; la *fabbrica* era iniziata probabilmente l'anno precedente, mentre l'altare si suppone ultimato entro il 1500<sup>18</sup>. Non è stato rintracciato il contratto stipulato fra le parti, come per il *Flügelaltar* dello stesso autore a Rocca Pietore e quindi non siamo in grado di stabilire quali fossero le effettive richieste presentate al pittore dalla committenza e se egli abbia avuto modo di considerare gli spazi dell'abside “a volto vivo con disegno tedesco”, probabilmente già ultimata, in cui l'altare doveva collocarsi. In vero l'eventualità è assai probabile, poiché i rapporti dimensionali fra queste *macchine* e le architetture che le contengono, specie se la posizione presa è quella centrale sulla mensa nell'abside, dovevano essere calcolati nel progetto esecutivo. Non sappiamo se Pötsch sia stato l'unico maestro interpellato dalla comunità cadorina per l'esecuzione di un'opera il cui peso, anche economico, doveva essere rilevante in quel contesto. Non sappiamo neppure se il disegno dell'altare si basasse su un modello già impiegato dall'artista in precedenza – uno schema architettonico già sperimentato in cui inserire i soggetti dipinti o scolpiti sulla base delle specifiche di un programma iconografico dettato dalla committenza – o, al contrario, questo di Pieve sia il primo di una serie di altari di una certa dimensione progettati dall'autore.

La fortuna delle grandi architetture Pötsch nelle vallate alpine bellunesi si misura oggi solo con quanto rimane e con quanto riportano i documenti sinora rintracciati, in totale quattro altari certi: l'altare di Santa Maria a Pieve di Cadore (1500), l'altare al Victoria & Albert Museum di Londra (*ante* 1502) identificato da Marta Mazza come l'altar maggiore di San Floriano a Pieve di Zoldo, l'altare di Santa Maria Maddalena a Rocca Pietore (1518), l'altare di San Bartolomeo a Caprile (1516, perduto), che funge da modello per quello di Rocca Pietore<sup>19</sup>. A questi si aggiungono due altari (perduti) attribuiti a Pötsch senza appigli documentali: l'altar maggiore dell'arcidiaconale di Agordo e l'altar maggiore della chiesa di Sant'Antonio a Cencenighe, dove di recente è stato restaurato un inedito *Sant'Antonio abate* (seduto su uno scranno), appartenente a uno scrigno, ma sicuramente non dell'altar maggiore e il cui intagliatore è presumibilmente da ricercare fra i maestri che collaborano all'altare di

Rocca Pietore<sup>20</sup>. Con solo questo insieme di opere certe o presunte è difficile capire se esista una preferenza per l'altaristica di grandi dimensioni di questo maestro (*todesco*) rispetto ad altri, in queste valli e in questi anni, e se questa sia determinata da un modello architettonico che pare ben corrispondere alle esigenze o ai gusti delle comunità locali per altari maggiori di grandi dimensioni, inseriti in architetture tardogotiche a volte contemporanee o solo di poco precedenti e che nel caso cadorino e zoldano corrispondono alla rifabbrica di chiese matrici. Quello che risulta evidente è che in tutte le opere superstiti non si riscontrano con certezza delle parti collegate a un suo intervento diretto come pittore, mentre è ben riconoscibile un modello architettonico che ripropone, in questi *Flügelaltäre*, caratterizzato da analoghi rapporti proporzionali fra le varie parti e con uno scrigno che contiene al centro la *Madonna in trono* affiancata dai due santi/sante ritti in piedi (fig. 40-41).

Pur non conoscendo oggi l'effettiva penetrazione di questa bottega in Cadore, nello Zoldano nell'Agordino e che doveva dimostrarsi importante in base alle permanenze riscontrate e alle notizie che si ricavano dai documenti sino a oggi vagliati, bisogna riconoscere a questo pittore/imprenditore la capacità di adattarsi alle richieste di una committenza che in queste valli è e rimane fondamentalmente di lingua italiana/ladina. Nella scheda di catalogo sulle parti ricoverate a Pieve del *Flügelaltar* di Santa Maria Nascente Giuseppina Perusini lega alla bottega Pötsch le due *Sacre Conversazioni* di San Floriano a Zoldo, riferendole a due distinti pittori che individua nell'altare di Pieve di Cadore e che Marta Mazza in parte accoglie<sup>21</sup>. Le identiche e attuali dimensioni delle due tavole zoldane (97 x 125 cm) sono da porre in relazione alla recente cornice ottocentesca (i due dipinti sono stati resecati sui lati). Il modello figurativo tipicamente “italiano” di queste due *Sacre Conversazioni* unito alle loro dimensioni aveva portato a supporre che entrambi i dipinti fossero piccole pale autonome destinate (forse) a cornici/altari di tipo veneto<sup>22</sup>. Il ritrovamento da parte di Letizia Lonzi di un'iconografia simile nel dipinto centrale del *Flügelaltar* eseguito per la chiesa di San Floriano a Chiapuzza (entrambi perduti) e il cui pittore è presumibilmente lo stesso della tavola zoldana con i quattro santi (fig. 17), porta a supporre una diversa sistemazione architettonica anche per le due *Sacre Conversazioni* zoldane. Una fotografia del 1910 dell'altare



di Chiapuzza mostra il reimpiego dei dipinti dello scrigno in un successivo altare seicentesco (opera di bottega cadorina), appositamente concepito per contenere al centro la *Sacra Conversazione* e nel registro superiore i dipinti con le due sante dei battenti<sup>23</sup>. È interessante notare come il fondo dorato di queste tavole sia decorato con un broccato inciso simile a quello delle tavole zoldane, mentre dietro le figure insiste un velario a *Pressbrokat* con frange e nella parte superiore del dipinto centrale è almeno parzialmente identificabile lo spazio per gli intagli del *Rankenwerk*. Lo studio dei rapporti fra le parti fa presumere si tratti di un *Flügelaltar* che (a battenti aperti) raggiungeva non meno di 270-300 cm in altezza per 220-230 cm di larghezza e il dipinto centrale doveva misurare almeno 130 x 110 cm.

Il caso di questo altare è esemplare per comprendere le manomissioni che interessano molte opere di questo tipo dopo il concilio di Trento; l'interesse del ritrovamento è tuttavia maggiore se si considera come il dipinto centrale si collochi molto vicino per soggetto, datazione e dimensioni alle due tavole zoldane, oggi compromesse dalla riduzione dimensionale ottocentesca. Anche se rimane un'ipotesi, peraltro molto suggestiva, possiamo supporre l'esecuzione di un modello architettonico in forma di *Flügelaltar* di medie dimensioni, privo di sculture e quindi più economico, per dipinti con *Sacre Conversazioni* con un'iconografia all'italiana/veneta attribuibile alla bottega di Potsch, in questi anni e per questo territorio, di cui fa parte l'altare (oggi perduto) della chiesa di Chiapuzza e gli altari che (presumibilmente) contenevano le due tavole zoldane.

I *Flügelaltäre* brissinesi degli anni a cavallo fra XV e XVI secolo e dei decenni che seguono sono sempre opere complicate da decifrare. Rispetto alla qualità più uniforme dei manufatti precedenti, conseguenza di uno stretto controllo sull'intero processo produttivo da parte del capobottega, dopo gli anni novanta si riscontra in queste opere una maggiore concentrazione di maestri indipendenti, anche nelle opere di Hans Klocker, che interpretano con un grado d'autonomia, prima poco tollerato, le diverse parti loro affidate. Si può presumere che tale fenomeno vada posto in relazione alla particolare struttura di queste botteghe in quegli anni, dove il maestro titolare diventa, sempre più o solo, l'imprenditore che detiene in un territorio la possibilità di produrre e commercializzare un determinato manufatto. Un maggior numero di

commesse e gli effettivi spazi delle botteghe, che conosciamo come ridotti e non sufficienti a eseguire tutte le eterogenee e articolate fasi di costruzione di un *Flügelaltar*, portano per necessità a una complessa organizzazione del lavoro a cui partecipano, assieme ai maestri indipendenti, botteghe autonome e specializzate presenti saldamente all'interno del tessuto cittadino. Fra queste vanno assolutamente ricordate quelle dei falegnami che si occupano probabilmente non solo delle carpenterie, ma in questo momento anche degli intagli decorativi applicati e le botteghe specializzate nelle decorazioni seriali a *Pressbrokat*, sicuramente presenti in quella città. In questo modo sarebbe più semplice comprendere come nelle opere di autori diversi, dove l'unico elemento comune pare la città in cui era situato l'atelier, si ritrovino, contemporaneamente o a distanza di anni, le stesse matrici per i *Pressbrokat* o identici sistemi di costruzione per le parti strutturali assieme a sequenze di segni per il montaggio quasi coincidenti e intagli decorativi applicati molto più che simili. La possibilità che i vari scultori e pittori presenti in una bottega collaborassero a Bressanone senza grossi problemi con un'altra bottega era cosa più che consueta già nel periodo precedente. Ma forse si potrebbe ipotizzare, in questo periodo, più che uno scambio di maestranze fra botteghe, una più fitta rete di rapporti fra un maggior numero di laboratori autonomi che si consorziavano di volta in volta con questo o quel maestro che deteneva la commessa e dove l'operato dei maestri indipendenti, pittori e scultori spesso itineranti, diviene significativo per le parti figurative (dipinte o scolpite) e apporta nuovi modelli. In questo caso è ovvio che si verifichi quella mancanza d'uniformità formale fra le varie parti dipinte o scolpite di queste architetture e nel contempo un'inusuale corrispondenza tecnico-esecutiva fra architetture e decorazioni applicate in opere di autori diversi e che le medesime, in mancanza di un documento, spesso vengano assegnate ora a una bottega ora a un'altra, senza peraltro motivazioni convincenti. Rispetto al periodo precedente, queste architetture lignee sono realizzate all'interno di botteghe brissinesi rette in prevalenza da maestri pittori e non scultori, e l'apporto diretto del capobottega nell'esecuzione delle parti dipinte, anche in opere importanti, è difficilmente individuabile o manca completamente. Cosa permette quindi di riconoscere una cifra stilistica Potsch? For-

se escluso tutto ciò che poteva essere eseguito da maestranze esterne o collegate alla bottega, rimane il progetto architettonico/altaristico, unico elemento che si deve riferire direttamente al capobottega, responsabile della commessa nei confronti della committenza.

La struttura di tutti i grandi altari Potsch considerati (compreso l'altare di San Giacomo a Funes del 1517) deriva di certo dall'altaristica di Hans Klocker e dipende soprattutto da quella di Michael Pacher, non tanto e non solo per quella ripartizione dello scrigno con la nicchia centrale arretrata, già presente prima in altre opere tirolesi, o per quel tipo di velario scolpito con angeli dietro la Madonna, che ha un precedente illustre nell'altare dello svevo Hans Multscher a Vipiteno. Si tratta in realtà di una diversa concezione architettonica che riguarda il rapporto che si sviluppa fra le sculture principali e lo scrigno, in cui l'illusione di spazi di un certo respiro è determinata dall'insieme dei rapporti fra i diversi elementi architettonici (basi, baldacchini e montanti divisorii) e fra questi e le finiture policrome a superfici opache e riflettenti. A questo modello di *Schrein* si aggiunge la spinta verticale delle cimase, di dimensioni sempre rapportabili in scala allo scrigno centrale e in cui l'insieme di baldacchini, guglie e pinnacoli, svolge una funzione essenzialmente architettonica. Per questioni relative alla statica e alla dinamica di un altare a portelle, il lavoro di falegnameria è di fondamentale importanza. Da questo punto di vista le opere di Potsch sono caratterizzate da grande solidità per quanto riguarda la scelta del legname, delle tavole, degli incastri, la stima dei pesi, delle pressioni e delle spinte. Il peso di tutta la struttura grava sulla predella, connotata da una serie di forti cornici perimetrali, da spessi piani d'appoggio nella parte inferiore e superiore e da solidi montanti verticali. La struttura tripartita dello scrigno, con la sede per *la Madonna in trono* più profonda, determina l'inserimento sul retro della predella della solida mensola architettonica poligonale che permette di scaricare il peso di questa parte dello scrigno arretrata, mentre gli elementi in legno pieno che completano il profilo ai lati sono funzionali all'appoggio dei *Flügel* aperti e al sostegno delle basi per i guardiani dello scrigno (*Schreinwächter*, il *San Pietro* e il *San Paolo* dell'altare londinese e le sculture a tutto tondo, oggi perdute, ai lati degli scrigni di Rocca Pietore e di Funes e presumibilmente presenti anche a Pieve; fig. 40). Lo scrigno, similmente alla pre-

della, è costruito con spesse cornici che formano il telaio esterno del cassone, diviso questo verticalmente in due parti unite con piastre di ferro, rinforzato all'interno dalle sezioni in legno pieno delle pareti divisorie arretrate, parti massicce che vengono in seguito nascoste dalle cornici e dagli elementi decorativi a intaglio e che sempre prevedono (negli altari Potsch rimasti) l'inserimento successivo di sottili pilastri per reggere piccole sculture a tuttotondo. I fondi di scrigno e predella sono invece costruiti con sottili assi, inserite a incastro nelle cornici perimetrali, che non sono incollate l'una all'altra e possono quindi bilanciare eventuali movimenti del legno in caso di sbalzi climatici. Per le loro dimensioni, i dipinti dei *Flügel* sono necessariamente costruiti con più tavole sottili incollate in battuta e protette da filaccia spatolata, che nei casi di Pieve di Cadore e Rocca Pietore copre l'intera superficie della specchiatura. Per evitare fenomeni d'imbarcamento e spacco, il perimetro è rastremato e le specchiature non sono incollate all'interno del telaio. In tutti gli altari successivi a Pieve di dipinti si trovano solo sul lato feriale dei *Flügel* mentre sul lato festivo le due specchiature sovrapposte contengono dei rilievi. Le giunzioni fra i montanti verticali e orizzontali dello scrigno sono rinforzati da piastre di ferro e i *Flügel* sono assicurati al cassone con due coppie di cerniere di ferro. Il coronamento, composto dai baldacchini per le sculture a tuttotondo, dai pinnacoli sovrapposti e dai ventagli di collegamento, si inserisce sul piano di copertura dello scrigno secondo uno schema preciso, inciso con compassi e segnato da squadre, dove sono riportati i segni di montaggio secondo precise sezioni. Lo schema del coronamento dell'altare di Santa Maria Maddalena a Rocca Pietore è molto simile a quello descritto dai conservatori per il *Flügelaltar* di Londra, dove questa parte architettonica non è più presente; mentre le cimase dell'altare di San Giacomo di Funes e dell'altare agordino si equivalgono (nonostante nel primo sia stata in seguito ridotta l'altezza). All'interno dello scrigno le basi per le sculture e i baldacchini sono concepite come costruzioni autonome, almeno per gli altari rimasti di queste dimensioni, e la base su cui poggia la scultura centrale ha sempre un'altezza maggiore.

La possibilità di poter ricomporre in futuro il *Flügelaltar* di Pieve di Cadore ha portato ad analizzare le parti rimaste di questo altare che doveva raggiungere dimensioni in altezza di almeno sei metri e mezzo<sup>24</sup>. L'altare londinese è di dimen-

sioni maggiori per l'altezza della sua predella, ma ha uno scrigno di dimensioni quasi identiche a quelle individuate per Pieve<sup>25</sup>.

Tutti i grandi altari Potsch rimasti sono accomunati da un disegno architettonico che li rende quasi sovrapponibili e hanno la medesima distribuzione degli elementi architettonici e degli apparati decorativi all'interno degli scrigni, dove variano solamente alcune decorazioni scolpite applicate, e lo stesso vale per le cimase rimaste e le predelle; con l'eccezione della predella di Pieve in cui alcuni elementi portano a supporre un profilo diverso, anche se le riduzioni in altezza e in larghezza del manufatto ne rendono difficile la lettura. Nella stessa predella è evidente anche una differente struttura dei dipinti: i due laterali non sono riquadrati e le loro dimensioni sono maggiori in altezza rispetto ai dipinti centrali. Un'impostazione che accentua la funzione dei battenti nella visione feriale e che scompare già nella predella di Londra, mentre si ritrova in almeno uno degli ultimi altari klockeriani, quello per la chiesa dei Francescani a Bolzano (1500). Rispetto all'altare klockeriano di Pinzano, i dipinti laterali della predella di Pieve, come in tutti i grandi altari Potsch, hanno una larghezza che consente a battenti aperti di ottenere una perfetta corrispondenza nell'appoggio delle cornici perimetrali, mentre a Pinzano il corpo della predella, più stretto, costringe i battenti (aperti) a fuoriuscire dal perimetro, cambiando il volume di questa base architettonica. Diversamente dai successivi altari Potsch i fianchi della predella di Pieve, dipinti con una sezione a finto marmo nella parte inferiore e uno sfondo in azzurrite nella parte superiore, erano completati da un elemento scolpito (presumibilmente staccato dal fondo) che in qualche modo si avvicina alla soluzione adottata nella predella dell'altare kocheriano di Pinzano. Simile in tutti questi altari Potsch è la distribuzione delle decorazioni dorate e dipinte o applicate e si trovano forti corrispondenze per le decorazioni eseguite a mascherine (repertori questi appartenenti alla bottega). Variano sostanzialmente in questi altari i motivi incisi delle dorature dei fondi e i Pressbrokat applicati, questi ultimi a volte riproposti, a volte numerosi, a volte mescolati, eseguiti non tanto con fogli realizzati con matrici della bottega o matrici scambiate con altri atelier o portate da maestri collaboratori, ma (si pensa) con partite di fogli già pronti, forniti da botteghe brissinesi specializzate e quindi identificativi di un ambito di provenienza, più che un



elemento caratterizzante per la bottega. Va sottolineato che solo nell'altare di Pieve di Cadore vi è una maggiore diversificazione (con un maggior numero di disegni o fogli di riporto) per i broccati incisi, una distribuzione più confusa rispetto ai successivi altari ed è questo comunque l'altare (di questa bottega) in cui s'individuano un numero maggiore di maestri indipendenti per le parti dipinte e scolpite. Già in quest'architettura Potsch di fine Quattrocento le scene scolpite o dipinte dei *Flügel* sono inserite in due specchiature sovrapposte, una divisione/riquadatura sempre mantenuta in seguito, ma solo l'altare di Pieve prevede dipinti su ambo i lati.

Si può azzardare, (almeno) per le opere considerate, l'esistenza di un modello architettonico di grande altare della ditta Potsch, che dopo l'altare di Pieve di Cadore, il primo o forse fra i primi, viene affinato e che sembra godere di una certa fortuna nelle vallate bellunesi e nelle aree tirolesi limitrofe e dove le varianti anche nell'apparato decorativo si mantengono costanti almeno sino alla fine del secondo decennio del Cinquecento; l'esistenza insomma di una sorta di progetto preconfezionato da sottoporre alla committenza e in cui inserire i soggetti o le scene previste dal programma iconografico.

42. Hans Klocker, *Flügelaltar*, Pinzano / Pinzon, chiesa di Santo Stefano



## NOTE

<sup>1</sup> *A nord di Venezia* 2004.

<sup>2</sup> Mazza 2007; Marta Mazza, *supra*.

<sup>3</sup> Sgorbie con diversi gradi di curvatura, lo stracantone impiegato nelle capigliature e per alcune profilature, scalpelli diritti e scalpelli sghembi. Per l'impiego del trapano, Dean c.d.s.

<sup>4</sup> Lunghe fibre vegetali libere, presenti anche nella *Madonna d'Azeglio*, dove sono state riconosciute come fibre di lino

<sup>5</sup> La tela, presumibilmente di lino come per la Madonna, è stata incollata nella parte inferiore del san Pietro su cui si scarica gran parte del peso della scultura, una sezione scavata per poter ottenere il vuoto fra le caviglie. Nella scultura torinese la tela si sovrappone nel punto di biforcazione del tronco (forcella) e la stessa tela rinforza l'ancoraggio del sottile massello della parte inferiore del manto, quella che scendeva sul basamento nello scrigno.

<sup>6</sup> L'analisi del palmo della mano destra di san Pietro esclude l'ancoraggio dell'attributo delle chiavi al suo interno e, andate perdute parte delle falangi nel pollice e nel mignolo, non è possibile determinare se questo solo s'infilasse nel modo proposto dall'aggiunta ottocentesca. Una soluzione poco convincente: la mano dovrebbe in questo caso impugnare le chiavi e allo stesso tempo sfogliare le pagine del libro.

<sup>7</sup> Baiocco, Spina 2011.

<sup>8</sup> Gabrieli 2008.

<sup>9</sup> Gentile 2004, p. 35, nota 2.

<sup>10</sup> Silvia Spada è stata interpellata da Simone Baiocco per un confronto sulla scultura torinese durante il suo restauro. In seguito le sono state sottoposte (dalla scrivente) le immagini dei due apostoli.

<sup>11</sup> Nella Madonna dello scrigno di Pinzon/Pinzano la monumentalità della figura è risolta con la sua altezza maggiore in rapporto ai santi laterali, ottenuta dall'insolito sviluppo delle vesti nella zona inferiore che diviene quasi una seconda base che la solleva; nella Madonna di Pieve tutto è legato alla corretta visione prospettica del corpo: dimensioni, proporzioni, scivolamento all'indietro del busto. La posizione che prendono i santi laterali nello scrigno di Pinzano è volta a stabilire (come nell'altare londinese Potsch) lo stesso rapporto privilegiato con la scultura centrale, assolutamente primario in Pieve, ma tutto si risolve solo nella rotazione delle due sculture verso la Madonna, mentre in Pieve l'idea è già presente nella costruzione delle figure laterali. Ringrazio Silvia Spada per il generoso aiuto nella lettura di questo altare klockeriano.

## BIBLIOGRAFIA

Angelini G., Cason Angelini E., *Gli scultori Panciera Besarel di Zoldo*, Provincia di Belluno, Belluno 2002.

Baiocco S., Spina M., *La "Madonna d'Azeglio"*, in "Palazzo Madama. Studi e notizie", II, 1, 2011, pp. 166-175.

Baxandall M., *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. Yale University Press, New Haven-London 1980).

Belli M.F., Zanderigo Rosolo G., Viani G., *In Cadore al tempo di Tiziano*, Magnifica Comunità di Cadore, Pieve di Cadore 1990.

Castri S., *Tentativi di avvicinamento: le due Sacre Conversazioni della Pieve di Zoldo*, in *Andrea Bellunello (1435 ca.-1494 ca.)*, a cura di G. Ganzer, atti del convegno, Comune di Pordenone, Pordenone 1998, pp. 53-64.

*Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria. L'autunno magico di un maestro*, a cura di G. Romanelli, catalogo della mostra (Conegliano), Marsilio, Venezia 2015.

Cau M., *Vicende intorno all'erezione dell'altare besareliano*

<sup>12</sup> Come nell'altare più tardo di Rocca Pietore, l'eccellenza delle produzioni della ditta Potsch, anche per il territorio bellunese, si misura nella qualità delle policromie delle sculture o dei rilievi dei suoi altari.

<sup>13</sup> Le indagini stratigrafiche sono state condotte dalla ditta ProArte s.n.c. di Noventa Vicentina (Vicenza).

<sup>14</sup> Nella scultura torinese sono tre i tipi di *Pressbrokat* impiegati: quello assimilabile alla decorazione della veste di Pietro e Paolo è l'unico che non è stato analizzato, i rimanenti due hanno composizioni nelle masse d'impressione che si differenziano fra loro.

<sup>15</sup> Restauro della ditta EU.CO.RE di Pavia di Udine.

<sup>16</sup> Marta Mazza, *supra*.

<sup>17</sup> Per tutti i dettagli delle operazioni si veda la relazione di restauro, depositata negli archivi della Soprintendenza archeologia, belle arti e architettura per l'area metropolitana di Venezia e per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso.

<sup>18</sup> Marta Mazza, *supra*.

<sup>19</sup> Nel contratto si richiede esplicitamente "[...] de far far una nuova ancona in la Glesia de Madona de S.M. Magdalena in la belezza e bontà de quala de S. Bartolomio de Caurillo (Caprile) qual ha fato ancora ditto Mistro Ruberto e per ugual prezzo, grandezza e bontà né più alta, né più bassa".

<sup>20</sup> L'attribuzione di questi due altari perduti alla bottega Potsch si basa solo su quanto supposto da Ferdinando Tamis e manca assolutamente di riscontri documentali. Tamis 1981, pp. 85-86, 197.

<sup>21</sup> Marta Mazza, *supra*.

<sup>22</sup> L. Majoli, in *A nord di Venezia* 2004, pp. 320-321, n. 59.

<sup>23</sup> Marta Mazza, *supra*. Ora in Lonzi 2020. Lonzi, *Decorati e arredi* c.d.s. L'ipotesi ricostruttiva di questo manufatto è inserita nello studio in corso di pubblicazione sull'altaristica Potsch.

<sup>24</sup> Lo studio dell'altaristica Potsch per poter ricomporre il *Flügelaltar* di Santa Maria Nascente, in cui sono riportati in dettaglio gli aspetti tecnologici (sistemi di costruzione e apparati decorativi) rilevati nei vari altari considerati è in corso di pubblicazione.

<sup>25</sup> Le dimensioni dello scrigno londinese sono: scrigno 275 x 203 cm; scrigno + predella 465 h. x 426 cm (portelle aperte); le dimensioni dello scrigno di Pieve erano almeno di 270 x 220 cm se calcolate in base ai dipinti dei *Flügel*; scrigno + predella almeno 410 x 426 cm (aggiungendo alla predella quei 40 cm che oggi mancano per la rimozione dello zoccolo e del piano di copertura compresa la sequenza di cornici).

*no di La Valle Agordina*, in "Archivio storico di Belluno, Feltrina e Cadore", LXXVI, 330, 2006, pp. 47-68.

Claut S., *Il culto di san Floriano nel bellunese, nel Cadore e nei territori limitrofi*, in *San Floriano di Lorch*, a cura di G. Bergamini, A. Geretti, atti del convegno internazionale di studio (Tolmezzo), Skira, Milano 2004, pp. 191-203.

Cusinato A., *Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2000.

Dean M., *Trapani, succhielli e trivelle in scultura lignea: esempi di utilizzo su manufatti tra il XV e il XVIII secolo e il caso di Andrea Brustolon*, in *A Fascinating Story. Il trapano in scultura, dall'Antico Egitto al Modernismo*, Convegno Internazionale di Studi (20-21 maggio 2019), atti della Normale di Pisa, in corso di pubblicazione.

Egg E., *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Haymon, Innsbruck 1985.

*Emanuele d'Azeglio. Il collezionismo come passione*, a cura di C. Maritano, catalogo della mostra (Torino), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

Fiori A., *Le opere d'arte in S. Maria di Pieve di Cadore*, Tipografia Piave, Belluno 1966.

- Floriano. *Ponte di arte e fede tra i popoli d'Europa*, a cura di G. Bergamini, A. Geretti, catalogo della mostra (Illegio), Skira, Milano 2004.
- Fossaluzza G., *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore*, Stilus, Zero Branco 2012.
- Gabrieli B.O., *Analisi della tecnica esecutiva della scultura lignea dipinta raffigurante una Madonna in trono col Bambino di scuola tedesca (sec. XVI) del Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama di Torino*, Torino 2008 (dattiloscritto conservato presso il museo).
- Gentile G., *Importazioni di opere e migrazioni di artisti lungo le vie delle Alpi, d'Alemagna e delle Fiandre*, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, a cura di E. Pagella, catalogo della mostra (Torino), Città di Torino, Torino 2001, pp. 114-141.
- Gentile G., *Apporti dai territori di cultura germanica in La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, a cura di E. Rossetti Brezzi, catalogo della mostra (Aosta), Musumeci Editore, Quart 2004, pp. 30-35.
- Guzzon M.S., Guzzon A., *Cadore. Architettura e arte*, Tamari Montagna, Padova 2008.
- Inventario dell'Archivio Antico della Magnifica Comunità di Cadore*, Magnifica Comunità di Cadore Pieve di Cadore 2001
- Jopek N., *German Sculpture 1430-1540. A catalogue of the collection of the Victoria & Albert Museum*, London 2002.
- Kustatscher E., *Michael Pacher nei documenti*, in *Michael Pacher e la sua cerchia. Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento, 1498-1998*, a cura di A. Rosenauer, catalogo della mostra (Novacella di Bressanone), Bolzano 1998.
- Lanza F., *L'artigianato del mobile a Venezia e l'attività di Valentino Panciera Besarel*, in *Valentino Panciera Besarel 2002*, pp. 79-89.
- Lonzi L., *Ombre e luci vecelliane a Calalzo. Un enigma per Orazio e qualche inedito per Francesco*, in "Studi tizianeschi", 9, 2016, pp. 89-98.
- Lonzi L. (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese. L'altare a battenti di Santa Maria a Pieve di Cadore. Scoperte e confronti tra Cadore e Zoldo*, Provincia di Belluno Editore, Belluno 2020.
- Lonzi L., *Decorati e arredi della perduta chiesa di San Floriano a San Vito di Cadore*, in corso di stampa.
- Lorenzoni A., *Cadore*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907.
- Maritano C., *Emanuele d'Azeglio, collezionista a Londra*, in *Diplomazia musei collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, a cura di G. Romano, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2011, pp. 37-117.
- Mazza M., *Ritrovati i SS. Apostoli Pietro e Paulo, 'opere che paiono vive'*, in "Il Cadore", LV, 4, 2007, p. 3.
- Mazza M., *Il Carpaccio di Pozzale. La storia conservativa negli archivi della Soprintendenza*, in Fossaluzza 2012, pp. 243-246.
- Mazza M., in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria. L'autunno magico di un maestro*, a cura di G. Romanelli, catalogo della mostra (Conegliano, 2015), Venezia 2015, pp. 143-144.
- Mostra d'arte antica. Dipinti dalla provincia di Belluno dal sec. XIV al sec. XVI*, a cura di F. Valcanover, catalogo della mostra (Belluno), Belluno 1950.
- Müller T., *Gotische Skulptur in Tirol*, Athesia-Tyrolia, Bogen-Innsbruck 1976.
- A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, a cura di A.M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, catalogo della mostra (Belluno), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004.
- Palatini G., *La costruzione della nuova chiesa arcidiacoonale di Pieve di Cadore in un quaderno dell'abate Giuseppe Sampieri*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", XXII, 117, 1951, pp. 94-113.
- Perusini G., *Altari tedeschi dei secoli XV e XVI nell'Agordino, nello Zoldano e nel Cadore*, in *A nord di Venezia* 2004, pp. 279-297.
- Pettenati S., *Emanuele d'Azeglio da collezionista a direttore di museo*, in *Emanuele Tapparelli d'Azeglio. Collezionista, mecenate e filantropo*, a cura di S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità, Musei Civici di Torino e Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, Torino 1995, pp. 51-64.
- Poldi G., *La tecnica pittorica e i problemi conservativi del polittico di Pozzale, con una nota sul disegno sottostante in Vittore Carpaccio*, in Fossaluzza 2012, pp. 247-260.
- Pregolato M., *Note storiche e riflessioni per il recupero e la valorizzazione del cimitero dell'Addolorata in Forno di Zoldo (1836-1951)*, in Ead. (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Val di Zoldo*, Provincia di Belluno, Belluno 2005, pp. 175-199.
- Pregolato M., *La decorazione a finto marmo dell'altare maggiore della parrocchiale de La Valle Agordina: "così verosimile da ingannare l'occhio se non la mano"*, in Ead. (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Agordino*, Provincia di Belluno, Belluno 2006, pp. 179-187.
- Puppi L., *I perduti affreschi del coro dell'Arcidiacoonale di Pieve*, in M. Mazza (a cura di), *Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore*, Skira, Milano 2007, pp. 116-121.
- Sacco A., *Forse ha nome e cognome (Ruprecht Potech) l'autore della Pala realizzata a Pieve nel 1498 nella chiesa di Santa Maria Nascente*, in "Il Cadore", LII, 8, 2004, p. 10.
- Spada Pintarelli S., *Due portelle tirolesi al Museo Poldi Pezzoli*, in "Studi Trentini. Arte", 93, 1, 2014, pp. 15-46.
- Tamis F., *Storia dell'Agordino*, vol. II, Nuovi Sentieri, Belluno 1981.
- Tazzer L., *Scultura tedesca nel bellunese nel XV e XVI secolo*, in "Arte/Documento", V, 1991, pp. 70-77.
- Tazzer L., *Gli altari a battenti di Pieve di Cadore e di Chiesa di Zoldo Alto*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", LXIII, 279, 1992, pp. 251-262.
- Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, a cura di S. Pettenati, G. Romano, catalogo della mostra (Nichelino), Umberto Allemandi & C., Torino 1996.
- Valentino Panciera Besarel 1829-1902. Storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, a cura di M. De Grassi, catalogo della mostra (Belluno), Provincia di Belluno, Belluno 2002.
- Vizzutti F., *Le chiese della Forania di Zoldo. Documenti di storia e d'arte*, Parrocchia di San Floriano, Pieve di Zoldo 1995.
- Vizzutti F., *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese. Alpago e Ponte nelle Alpi*, Provincia di Belluno, Belluno 2010.
- Zanderigo Rosolo G., *Culto eucaristico ed altre note di storia religiosa del Cadore*, Istituto Bellunese di Ricerche Sociali e Culturali, Belluno 2014.
- Zanderigo Rosolo G., *La visita pastorale di Ermolao Barbaro in Cadore nel 1604*, Istituto Bellunese di Ricerche Sociali e Culturali, Belluno 2016.